

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

TESE DE DOUTORADO

**O poeta na maturidade:
Machado de Assis e as *Poesias completas***

AUDREY LUDMILLA DO NASCIMENTO MIASSO

PROF. DR. WILTON JOSÉ MARQUES
(ORIENTADOR)

**SÃO CARLOS
2023**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DE LITERATURA

TESE DE DOUTORADO

**O poeta na maturidade:
Machado de Assis e as *Poesias completas***

AUDREY LUDMILLA DO NASCIMENTO MIASSO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura, na linha de pesquisa Literatura, História e Sociedade, da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de Doutora em Estudos de Literatura.

**SÃO CARLOS
2023**

Miasso, Audrey Ludmilla do Nascimento

O poeta na maturidade: Machado de Assis e as Poesias completas / Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso -- 2023.
415f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Wilton José Marques
Banca Examinadora: José Américo de Miranda Barros, Hélio de Seixas Guimarães, Andréa Sirihal Werkema, Pedro Marques
Bibliografia

1. Literatura. 2. Machado de Assis. 3. Poesia. I. Miasso, Audrey Ludmilla do Nascimento. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR


Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
 Centro de Centro de Educação e Ciências Humanas
 Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a defesa de Tese de Doutorado da candidata **AUDREY LUDMILLA DO NASCIMENTO MIASSO**, realizada em 14 de março de 2023:

Documento assinado digitalmente
 **WILTON JOSE MARQUES**
 Data: 14/03/2023 17:30:54-0300
 Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Wilton José Marques
 Orientador e Presidente - UFSCar


Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros
 UFMG

Prof. Dr. Prof. Dr. Hélio Guimarães - USP

Profa. Dra. Andréa Sirihal Werkema - UERJ

Prof. Dr. Pedro Marques - UNIFESP

Certifico que a sessão de defesa foi realizada com a participação à distância dos membros e, depois das arguições e deliberações realizadas, os participantes à distância estão de acordo com o conteúdo do parecer da comissão examinadora redigido no relatório de defesa da discente Audrey Ludmilla Do Nascimento Miasso.

Documento assinado digitalmente
 **WILTON JOSE MARQUES**
 Data: 14/03/2023 17:27:05-0300
 Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Wilton José Marques
 Orientador e Presidente - UFSCar

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro e maior agradecimento a Deus, porque nada disso estaria escrito sem a vontade Dele e porque Ele é a minha fortaleza e o meu refúgio.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Wilton José Marques, que sempre fez uma leitura gentil e contribuições generosas ao meu trabalho. Sinto-me grata por tê-lo na minha trajetória e orgulhosa por ter sido conduzida por ele.

Agradeço também à minha mãe e à minha irmã, Jané José do Nascimento e Thamires do Nascimento Miasso, que, junto de mim, formam um tripé, uma base forte. Elas são minhas maiores incentivadoras, conselheiras e amigas; são o colo que acolhe as angústias e as alegrias. Agradeço ao Willian, que brindou comigo os capítulos terminados e preparou o jantar nos dias mais longos.

Por fim, agradeço aos amigos que ouviram, que perguntaram e que disseram que “faltava pouco”. Meu obrigada cheio de admiração para companheira de formação, Camila Cano Caporale, que entende as dores e as delícias; e para minha amiga Nahinã de Almeida Rosa Ruzza, que passou por tanto nesses quatro anos e, ainda assim, permaneceu junto de mim. Amanda Veríssimo e Tamy Ichiy, minhas amigas de antes, durante e depois.

Alice, você ainda é pequena demais para entender, mas a sua chegada trouxe felicidade para a nossa família e fez os dias da madrinha mais leves. Que nós duas continuemos lendo juntas.

RESUMO

Machado de Assis (1839-1908), ao longo de sua carreira, publicou quatro livros de poesias: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Americanas* (1875) e *Poesias completas* (1901). O último volume traz a seleção de alguns poemas das publicações anteriores que se soma às “Ocidentais”. A elaboração do quarto livro de poesias num momento em que Machado era já escritor estabelecido permitiu a revisitação da sua obra poética e a formação de um último legado na poesia. A leitura da coleção de 1901 faz com que enxerguemos a carreira poética machadiana pela ótica do próprio escritor, que organizou, selecionou, cortou, modificou e editou seus versos. Sua produção poética foi contínua e ascendente e isso fica aparente no livro que forma a sua bagagem poética.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. Poesia. Maturidade. Bagagem poética.

ABSTRACT

Machado de Assis (1839-1908), throughout his career, published four books of poetry: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Americanas* (1875) and *Poesias completas* (1901). This last book brings a selection of some poems from the previous books that is added to a new volume, the “Ocidentais”. The elaboration of the fourth book of poems at a time when Machado was already an established writer allowed the revisitation of his poetic work and the formation of a last legacy in poetry. Reading the 1901 collection makes us see Machado's poetic career through the perspective of the writer himself, who organized, selected, cut, modified and edited his verses. His poetic production was continuous and rising and this is apparent in the book that forms his poetic baggage.

KEYWORDS: Machado de Assis. Poetry. Maturity. Poetic baggage.

RESUMEN

Machado de Assis (1839-1908), a lo largo de su carrera, publicó cuatro libros de poesía: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Americanas* (1875) y *Poesias completas* (1901). Este último libro trae una selección de algunos poemas de los libros anteriores que se suma a un nuevo volumen, el “Ocidentais”. La elaboración del cuarto libro de poemas en una época en que Machado ya era un escritor consagrado permitió la revisión de su obra poética y la formación de un último legado en la poesía. La lectura de la colección de 1901 nos hace ver la carrera poética de Machado desde la perspectiva del propio escritor, quien organizó, seleccionó, cortó, modificó y editó sus versos. Su producción poética fue continua y ascendente y eso se manifiesta en el libro que forma su bagaje poético.

PALABRAS CLAVE: Machado de Assis. Poesía. Madurez. Equipaje poético.

SUMÁRIO

Machado de Assis múltiplo: uma introdução	13
1. MACHADO POETA E SUAS POESIAS COMPLETAS	17
<i>Poesias completas: “a reunião de versos que andavam esparsos”</i>	18
<i>A recepção crítica das Poesias completas</i>	28
2. “CRISÁLIDAS”, “FALENAS” E “AMERICANAS”	39
As “Crisálidas” de 1901	40
Os poemas escolhidos e a organização da seção	43
O livro das primeiras escolhas.....	90
As “Falenas” de 1901.....	94
Os poemas escolhidos e a organização da seção	97
O livro da afirmação	141
As “Americanas” de 1901	145
Os poemas escolhidos e a organização da seção: quase o livro todo.....	147
O livro com a denominação comum	186
3.“OCIDENTAIS”	191
“Minha última coletânea”	192
Os poemas selecionados e a organização da seção.....	196
O livro da despedida.....	295
4. A “BAGAGEM POÉTICA”	299
Poesias incompletas.....	300
REFERÊNCIAS.....	310
ANEXOS	327
Lira chinesa	328
Uma ode de Anacreonte	336
Sabina.....	367
Os Orizes.....	376
O Corvo	381
Perguntas sem resposta	387
A mosca azul.....	390
Os animais iscados da peste.....	393
Dante	396
Clódia	403

Velho fragmento 410

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – relação de poemas publicados nas <i>Crisálidas</i> , em 1864, e os aproveitados para a composição das <i>Poesias completas</i> , em 1901.	40
Quadro 2 – relação de poemas publicados nas <i>Falenas</i> , em 1870, e os aproveitados para a composição das <i>Poesias completas</i> , em 1901.	94
Quadro 3 – relação de poemas que fazem parte da “Lira Chinesa” publicados no <i>Livre de Jade</i> (1867), nas <i>Falenas</i> (1870) e nas <i>Poesias completas</i> (1901).....	130
Quadro 4 – relação de poemas publicados nas <i>Americanas</i> , em 1875, e os aproveitados para a composição das <i>Poesias completas</i> , em 1901.	146

*Tal é o conjunto a que o autor deu
acabamento definitivo, que se pode considerar
a manifestação última de sua vontade.*

José Américo Miranda,
“Uma aproximação às *Poesias completas* de
Machado de Assis”.

Machado de Assis múltiplo: uma introdução

Não é novidade a intensa dedicação de Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908) ao labor literário e aos diversos papéis que desempenhou: prosador, poeta, cronista, crítico literário, dramaturgo, tradutor. Aos tantos títulos, adicionamos, ao lado de Fabiana Gonçalves (2015), também o de editor.¹ Não só pelo fato de o escritor constantemente pensar a própria obra, fazendo alterações no que havia publicado antes em periódicos e depois em livros, mas sobretudo pelas escolhas que fez daquilo que ficou de seus livros, no nosso caso aqui, especialmente as composições poéticas. O poeta não tinha escrito apenas os 28 poemas que selecionou para as páginas das *Crisálidas* (1864), no entanto, por que os escolheu e não outros? Mais que isso, quase 37 anos depois, por que, do primeiro livro, recolheu menos da metade, 12 poemas, para ocupar a obra que seria seu último legado poético? Pensar tais escolhas nos leva a possibilidade de compreender a trajetória percorrida pelo poeta de Corina.

Machado de Assis foi poeta bastante ativo durante toda sua carreira literária, ainda que a crítica aponte uma predileção pelas obras em prosa, o que fez com que, aos poucos e ao longo de muitos anos, poucas pessoas fora do meio acadêmico soubessem da sua face poética. Curiosamente, as duas pontas que amarram as publicações poéticas machadianas têm dois traços em comum: são sonetos e dedicados a mulheres. O primeiro deles, “À Ilma. Sra. D.P.J.A”, de 1854, foi publicado no *Periódico dos Pobres* e ofertado a certa Petronilha, de quem não conhecemos mais que o nome. O último, “A Carolina”, de 1906, estava na abertura do livro de contos *Relíquias de Casa Velha* e era consagrado à então falecida Carolina Augusta Xavier de Novais,² com quem viveu em matrimônio por mais de trinta anos.

O primeiro livro de poemas sai em 1864, intitulado *Crisálidas*, e reúne 29 poemas, alguns já publicados em periódicos da época. Todavia, oito anos antes, o jovem escritor se aventurou na crítica literária, publicando um ensaio sobre “A poesia”, com epígrafe lamartiniana, na seção “Ideias vagas” da *Marmota fluminense*. Pouco depois, em 1861, Machado de Assis, que colaborava na *Semana Ilustrada* e no *Diário do Rio de Janeiro*, publica a comédia *Desencantos* e a sátira em prosa *Queda que as mulheres têm para os tolos*,

¹ Gonçalves traça um importante percurso para se pensar a trajetória machadiana que culminou nas suas *Poesias completas* e concede ao Bruxo do Cosme Velho, já no título de sua obra, o posto de editor. Ver: GONÇALVES, F. *De poeta a editor de poesia: a trajetória de Machado de Assis para formação de suas Poesias completas*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2015.

² Carolina (1835-1904) e Machado se casaram em 12 de novembro de 1869. Ela chegara de Portugal ao Brasil três anos antes para cuidar de seu irmão adoentado, o poeta e amigo de Machado, Faustino Xavier de Novais. A amizade entre os poetas pode ser lida no poema “Aspiração”, escrito pelo poeta carioca e dedicado a português, o qual escreve sua resposta em versos bem-humorados e dedicados a Machado: “Embirração”. Os dois poemas foram escolhidos por Machado para ocuparem as páginas de seu primeiro livro de poemas, *Crisálidas*.

porém, não recebera direitos autorais por nenhuma dessas obras. Em 1870 aparece o segundo livro de poemas, *Falenas*, mesmo ano da publicação dos seus *Contos fluminenses*. O primeiro romance, *Ressurreição*, viria a público apenas dois anos depois, seguido de outro livro de contos, *Histórias da meia-noite* (1873) e de um dos mais conhecidos ensaios críticos, “Notícia da atual literatura brasileira” (1873). *A mão e a luva* é publicado em 1874 e, no ano seguinte, saem as *Americanas*, o terceiro livro de poesia. O quarto e último livro da obra poética machadiana chegaria somente em 1901, *Poesias completas*, depois de ter publicado três dos seus romances mais conhecidos: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899). Nesse intervalo, os poemas continuaram sendo produzidos e publicados nos periódicos oitocentistas, dividindo espaço com as obras em prosa e com a crítica literária.

A breve bibliografia ilustra a intensa atividade literária de Machado de Assis e traz a possibilidade de afirmar que o poeta de Corina não deixou de conviver com cronista da *Gazeta de Notícias* ou com o parcial Bento Santiago, de *Dom Casmurro*. A divisão que se faz entre poeta e prosador, entre o escritor da primeira fase e o escritor da maturidade, é antes fruto da crítica que do próprio labor machadiano, que, como destacamos, passeou entre os diferentes gêneros literários daquele século. É interessante observar, por exemplo, como Raul Pompéia se refere a Machado quando, em três de abril de 1880, na *Revista Ilustrada*, trata das *Memórias Póstumas* e dos cargos públicos ocupados pelos literatos:

O governo vai absorvendo os poetas. O Sr. Pedro Luís está ministro, o Sr. Machado de Assis oficial de gabinete... Justamente quando encetou na *Revista Brasileira* a publicação de seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, muito interessante para que todos desejem a sua continuação. (...) será um desastre se o oficial de gabinete absorver o literato. Esperemos que não.³

Na nota, que era assinada “Raul D.”, além de lamentar que o labor oficial concorra com o labor literário, Raul se refere a Machado, ao lado de Pedro Luís, como poeta. Ainda que o trecho seja sobre uma obra em prosa e ao mesmo tempo Pompéia possa estar usando o termo “poeta” como sinônimo de literato, o agora oficial de gabinete é apresentado como poeta, o que nos permite pensar que, até aquele momento, a ligação de Machado com a poesia ainda era algo evidente.

A partir do trabalho desenvolvido durante o mestrado, cuja dissertação se intitulou *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis* (Universidade Federal de São Carlos, 2016) e rendeu frutos no livro homônimo publicado no ano seguinte pela EDUFSCar,

³ POMPÉIA *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 2008c, p. 7, grifo nosso.

começamos a pensar a poesia machadiana como um todo, na tentativa de entender qual é o lugar do último livro de poemas, o único publicado após 1880, ano que é tomado pela crítica como o divisor de águas na carreira do autor. As referências e preferências que acompanhavam muitos poemas nos livros anteriores no formato mais explícito de epígrafes assumem outra configuração nas *Poesias completas* e vão para o interior do texto, na parte a que o poeta dá o nome “Ocidentais”. Nas outras três seções, que ganham o nome dos três livros de poemas anteriores, não são todos os poemas que sobreviveram nem todas as epígrafes. Não há dúvida de que Machado de Assis mostrou alguma preocupação em transformar a última coletânea, que seria o seu legado para a posteridade. Obviamente, tal cuidado extrapola a organização do livro, trazendo para o leitor o ponto de chegada da poesia machadiana.

Quando nos referimos ao “poeta na maturidade”, optamos por entender tal maturidade como fruto do tempo, da própria maturação, do amadurecimento de Machado de Assis depois de quase meio século da publicação do primeiro poema. Isso porque não compreendemos a divisão da literatura machadiana entre os escritos da primeira fase e os de uma segunda, mas partilhamos da concepção de um trabalho que ganhou elaboração com os anos, como é natural que ocorra, não apenas no meio literário, com quem se dedica por muito tempo à mesma atividade.

Dessa forma, optamos por dividir a pesquisa em quatro capítulos. O primeiro apresenta Machado de Assis como poeta atuante mesmo após 1880 por meio das suas *Poesias completas* e trata da sua recepção, levando em conta uma crítica que estava mais habituada às obras em prosa, haja vista que o último livro de poemas fora publicado mais de 25 anos antes.

O segundo capítulo é dedicado à seleção dos poemas que Machado fez dos livros anteriores a *Poesias completas*. Assim, teremos um capítulo único que se ocupa das *Crisálidas*, das *Falenas* e das *Americanas*. Nele, não trabalharemos com as publicações de 1864, 1870 e 1875, respectivamente, mas com o que foi escolhido pelo poeta para a publicação de 1901, ainda que seja inevitável fazer referência às primeiras publicações em um ou outro aspecto. Decidimos reunir os primeiros livros de poemas em apenas um capítulo pelo fato de eles trazerem como aspecto comum a edição, a seleção e a reorganização dos poemas. No capítulo, escolhemos, ainda, dar fôlego para os poemas não analisados na pesquisa anterior de mestrado ou para aqueles que, dentro das seções, são representativos da organização empenhada pelo autor.

No terceiro capítulo, pretendemos nos dedicar às especificidades das “Ocidentais”, que em algum sentido podem se distanciar do tom das poesias anteriores. Como são poemas

novos dentro da pesquisa, visitamos um a um. O capítulo faz uma busca de possíveis pontos de contato entre o volume inédito e os três anteriores, além de pensar a organização dessa última parte. Tanto para esse capítulo quanto para os demais, escolhemos deslocar para os anexos da tese poemas mais longos, como “Uma ode de Anacreonte”, “Sabina” e “Velho fragmento”, por exemplo.

Para finalizar a tese, propomos um capítulo conclusivo que possa dar conta dos principais destaques da pesquisa, bem como do apontamento de possíveis indagações que possam permanecer ou surgir acerca da poesia de Machado.

**1. MACHADO POETA
E SUAS *POESIAS COMPLETAS***

***Poesias completas*: “a reunião de versos que andavam esparsos”**

A coleção de 1901 marca um ponto de chegada da poesia machadiana. Um ponto de chegada dentro da trajetória de um escritor maduro e reconhecido. Acreditamos que tenha sido após a publicação do volume que se acentuou a comparação entre o poeta e o prosador Machado de Assis. Ainda que o embate tenha sido corroborado pela crítica, provavelmente, essa era uma discussão inevitável, visto que durante os 26 anos que separam as *Americanas* das *Poesias completas*, o poeta publicou seus versos exclusivamente em periódicos. Assim, os grandes lançamentos ficavam a cargo dos textos em prosa. Vale citar pelo menos três grandes obras que foram publicadas nesse intervalo: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899).⁴ Desse modo, é plausível que haja, em certa medida, alguma comparação entre o prosador e o poeta. No entanto, tal comparação é prejudicial quando a poesia machadiana, por vezes, fica no esquecimento e, principalmente, perde seu lugar de valor quando pensamos a carreira e a formação literária de Machado de Assis.

No que diz respeito à abertura dos livros de poemas, além das poesias escolhidas, a publicação de 1875 e a de 1901 têm em comum a “Advertência”, que não aparece nos dois primeiros livros. *Crisálidas* fora aberta com um elogioso prefácio escrito pelo doutor Caetano Filgueiras, importante para a publicação do primeiro livro do poeta que era “apresentado”⁵ ao público por um senhor conhecido do círculo literário carioca.⁶ *Falenas*, por sua vez, não conta com prefácio nem advertência. A publicação de 1870 traz apenas a epígrafe “Labouring up”, de Alfred Tennyson, grafado por um equívoco “Tennyon”. *Americanas* também traz uma epígrafe de abertura, cuidadosamente retirada d’*Os Timbiras* de Gonçalves Dias, e é o primeiro livro de poemas a contar com uma “Advertência”. É possível que a advertência escrita para a publicação de 1875 servisse para outra vez reforçar qual era a visão machadiana acerca da poesia indianista.⁷ Agora, é importante que nos debruçemos sobre a “Advertência”

⁴ Entre os anos de 1875 e 1901, Machado publicou: *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Quincas Borba* (1891), *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* (1899) e *Dom Casmurro* (1899).

⁵ Optamos pelas aspas para dizer que Machado estava sendo apresentado ao público porque sabemos que, ainda que aquele fosse seu primeiro livro, seu nome já circulava nos periódicos da época em poesias diversas e até em textos de crítica literária. Foram mais de 70 poemas publicados antes de 1864.

⁶ Era no escritório do doutor Caetano Filgueiras que se reunia o chamado “Grupo dos Cinco”, ao qual o advogado faz alusão no prefácio: “(...) a palestra literária nos reunia na faceira e tranquila salinha de meu escritório” (ASSIS, 1864, p. 8). Naquelas reuniões, os jovens escritores tinham a chance de falar de literatura e de discutir suas obras com os colegas. O grupo, segundo Massa (1971) era formado por Machado, o doutor Caetano Filgueiras, Francisco Gonçalves Braga, Casimiro de Abreu, José Joaquim Cândido de Macedo (o Macedinho) e possivelmente Emílio Zaluar e José Alexandre Teixeira de Melo.

⁷ Tratamos da epígrafe e do texto da advertência das *Americanas* em Miaso (2017).

das *Poesias completas* para entender o que teria motivado o curto texto de abertura do seu último livro de poemas.

A advertência também pode ser encarada como um ato de esclarecimento. Ainda que o prefácio de um livro tenha função semelhante, semanticamente, o prefácio caminha mais para uma apresentação do livro, um ensaio preliminar ou uma introdução. A advertência, por sua vez, soa como um alerta, como uma voz que diz ao leitor: “leia isso antes de iniciar a obra”. Em certa medida, a advertência chega a parecer primordial para que se leia determinada obra, enquanto o prefácio se mostra um pouco mais brando.

Assim como a “Advertência” nas *Americanas* esclarecia e reforçava o entendimento machadiano a respeito da literatura indianista que estava nas páginas daquele livro, aqui, a “Advertência” justifica a publicação do livro de versos e explica a incompletude dos livros anteriores de poesia que foram incorporados ao último volume:

ADVERTÊNCIA

Podia dizer, sem mentir, que me pediram a reunião de versos que andavam esparsos; mas, a verdade anterior é que era minha intenção dá-los um dia. Ao cuidar disto agora achei que seria melhor ligar o novo livro aos três publicados, *Crisálidas*, *Falenas*, *Americanas*. Chamo ao último *Ocidentais*. Não direi de uns e de outros versos senão que os fiz com amor, e dos primeiros que os reli com saudades. Suprimo da primeira série algumas páginas; as restantes bastam para notar a diferença de idade e de composição. Suprimo também o prefácio de Caetano Filgueiras, que referiu as nossas reuniões diárias, quando já ele era advogado e casado, e nós outros apenas moços e adolescentes; menino chama-me ele. Todos se foram para a morte, ainda na flor da idade, e, exceto o nome de Casimiro de Abreu, nenhum se salvou. Não deixo esse prefácio, porque a afeição do meu defunto amigo a tal extremo lhe cegara o juízo que não viria a ponto reproduzir aqui aquela saudação inicial. A recordação só teria valor para mim. Baste aos curiosos o encontro casual das datas, a daquele, 22 de julho de 1864, e a deste.

Rio, 22 de julho de 1900.

Machado de Assis.⁸

Salta-nos aos olhos a informação que está na primeira linha, quando Machado conta que lhe “pediram a reunião de versos que andavam esparsos”. O trecho chama a atenção ao mostrar que de algum modo o círculo literário da época, acreditando no que diz nosso escritor, que afirma não estar mentindo, pedia a reunião desses versos. O pedido revela, inclusive, certo apreço pela poesia machadiana, mesmo que o escritor tenha enveredado pelo caminho

⁸ ASSIS, 1901, p. V-VI.

da prosa no que diz respeito às publicações em livros.⁹ Não bastasse, o próprio poeta afirma que era sua intenção publicar seus versos esparsos antes mesmo de saber da vontade de seus confrades: “(...) mas, a verdade anterior é que era minha intenção dá-los um dia”.¹⁰ Esclarecendo sua intenção, Machado mostra a relevância que ele mesmo dá às suas composições poéticas. Ainda que desconfiemos do autor que escreve a advertência, o primeiro parágrafo aponta que o já consagrado escritor não tinha intenções de esconder sua obra poética, ao contrário do movimento que a crítica instituiu. No entanto, houve, certamente, um labor para escolher por quais poemas gostaria de ser lembrado. Podemos somar a isso o fato de serem as poesias o único gênero que ganha essa coleção única, reunindo toda a “bagagem poética”.¹¹

Finalizando o primeiro parágrafo, encontramos um movimento de amarração da produção poética quando Machado de Assis diz que “seria melhor ligar o novo livro aos três publicados, *Crisálidas*, *Falenas*, *Americanas*”.¹² E, então, revela o nome do último livro, “Ocidentais”. Destacamos que o autor chama as “Ocidentais” especificamente de “último”, mostrando que possivelmente não daria mais versos.

O segundo parágrafo elucida a edição que o escritor fez de seus próprios poemas. Assim, antes mesmo que o leitor atento ou a crítica pudessem sentir falta de uns ou outros versos, o poeta esclarece as supressões. O cantor da Corina conta que releu os primeiros versos “com saudades”. Era de se esperar que os olhos atentos de Machado de Assis fizessem ajustes para o último livro. A releitura indica a atenção na formatação e nas escolhas feitas

⁹ Sabemos que Machado não abandonou de todo a poesia, ainda que não tenha publicado livro de poesias entre as *Americanas* e as *Poesias completas*. No entanto, entre 1875 e 1901, encontramos nos periódicos da época as seguintes composições: “Naquele eterno azul, onde Coema”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 23 de dezembro de 1877; “Soneto”, publicado n’*A Estação* em 15 de julho de 1879; “Num álbum”, publicado n’*A Estação* em 29 de fevereiro de 1880; outro “Soneto”, datado de 1880; “Dai à obra de Marta um pouco de Maria”, publicado no *Jornal das Famílias* em 22 de outubro de 1881; “Relíquia íntima”, publicado n’*A Estação* em 15 de janeiro de 1885; “A derradeira injúria” (poema de catorze partes), publicado em *O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário de sua morte*, publicada pelo Clube de Regatas Guanabarenses do Rio de Janeiro em 1885; “26 de outubro”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 27 de outubro de 1886; “As naufragas”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 17 de abril de 1887; “Ao Dr. Xavier da Silveira”, datado de 1887; “César! Fulge mais luz”, publicado nas *Páginas de História* de Max Fleiuss 1930, mas datado de 1888; “13 de maio”, datado de 1888; mais um “Soneto”, datado de 1890; “Réfus”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 1º de setembro de 1890; “Ricardo”, datado de 1893; “Prólogo do *Intermezzo*” (tradução de Henrich Heine), publicado n’*A Semana* em 14 de abril de 1894; e “Soneto Circular”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 18 de abril de 1895. Além desses versos, Machado publicou trechos do “poema herói-cômico em oito cantos”, *O Almada*. No caso específico dessa produção, publicada por completo em *Outras Relíquias* (1910), Machado publica alguns trechos da obra: o primeiro, nomeado “A Assuada”, saiu na *Revista Brasileira* de 15 de outubro de 1879 e compreende as estrofes II a XV do canto II; o segundo, “Trecho de um poema inédito”, saiu n’*A Estação* em 15 de agosto de 1885 e compreende as estrofes VIII e XIII do canto V; por fim, “Velho fragmento” foi publicado nas *Poesias Completas* em 1901, tratando-se da estrofe III do primeiro canto e das estrofes de II a VIII do canto III de *O Almada* (REIS, 2009, p. 266).

¹⁰ ASSIS, 1901, p. V.

¹¹ ASSIS, 2008c, p. 422.

¹² Id. Ibid, p. V.

para as *Poesias completas*. Não bastasse, de certo modo, o próprio amadurecimento do trabalho literário pode ser resgatado na advertência, de modo sutil: “suprimo da primeira série algumas páginas; as restantes bastam para notar a diferença de idade e de composição”.¹³ O leitor fica sabendo, de antemão, que nem toda obra poética estava reunida ali, ou, ao contrário do título, as poesias não estavam de fato completas. Além disso, a progressão dos anos e do modo de compor marcam a diferença das primeiras para as composições mais recentes. O trecho é importante por mostrar que o escritor tinha clareza a respeito da maturação do seu labor poético e literário. Assim, as composições de 1864, escritas por um poeta em início de carreira, não terão o mesmo tom ou o mesmo modo de versar das composições do fim do século XIX, escritas por quem já teria participado e fundado a Academia Brasileira de Letras, em 1897.

O autor conta que suprimiu o prefácio do doutor Caetano Filgueiras para as *Crisálidas*, intitulado “O poeta e o livro: conversação preliminar”. As palavras do advogado estavam carregadas de um tom por demais amistoso e elogioso, o que, na época, fez com que muitos críticos alertassem que o jovem poeta deveria ter excluído o prefácio de sua publicação,¹⁴ mesmo que Machado tenha escrito e publicado no fim do livro uma “carta ao Dr. Caetano Filgueiras” em formato de posfácio,¹⁵ agradecendo o amigo e abrandando os ânimos dos leitores, pois seu livro não apareceria “como o resultado de uma vocação superior”.¹⁶ Na sua “Advertência”, o poeta relembra ainda os amigos do “Grupo dos Cinco”, que estavam no prefácio de 1864, e que “foram para a morte, ainda na flor da idade”. E para justificar a supressão da conversação preliminar de Filgueiras, Machado conta que “a afeição do [seu] defunto amigo a tal extremo lhe cegara o juízo”.¹⁷ Bem como em 1864, o poeta reconhece que a amizade entre os dois era a tinta em que o advogado molhara sua pena: “(...) traduziste para o papel as tuas impressões do eu, – mesmo despido desta modesta oficial dos preâmbulos e dos epílogos, – não posso deixar de aceitar como parciais e filhas do coração”.¹⁸ Talvez, para evitar novo senão da crítica, a opção do poeta maduro tenha sido excluir de seu último livro o

¹³ Id. *ibid.*, p. V.

¹⁴ Dois exemplos são os textos “Crônica” (1864) e “Bibliografia, *Crisálidas*, volume de poesias de Machado de Assis” (1866), escritos por Luís José Pereira da Silva e F. T. Leitão, respectivamente, ambos publicados na *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*. Para ambos o prefácio de Filgueiras é um senão nas *Crisálidas* e faz com o que o leitor espere mais dos versos machadianos do que vai encontrar.

¹⁵ ASSIS, 1864, p. 159.

¹⁶ Id. *ibid.*, p. 162-163. Naquele posfácio de 1864, assim como fez na “Advertência das *Poesias completas* anos depois, Machado alerta que nem todos os seus poemas anteriores estavam reunidos nas *Crisálidas*, já que ele não teria tido tempo suficiente para reuni-los e corrigi-los. Ainda que nosso poeta não fosse “o grande Machado” de 1901, desde o início de sua carreira demonstrou cuidado com seus versos num trabalho de releitura e escolha das publicações que seriam reunidas em livro.

¹⁷ ASSIS, 1901, p. VI.

¹⁸ Id., 1864, p. 162.

prefácio do primeiro, o que, de algum modo, revela uma espécie de superação do passado, revistado, como ele mesmo disse, com saudade, mas “filtrado” para que restasse ao público futuro somente o que Machado queria. Somamos a isso o reconhecimento de que “a recordação só teria valor” para ele mesmo, então, optou por guardar para si as palavras do amigo. A “Advertência” é fechada sinalizando o “encontro casual” das datas do prefácio do primeiro livro, “22 de julho de 1864” e da “Advertência” do último, “22 de julho de 1900”.¹⁹ Casual ou não, o encontro das datas mostra o fechamento de um ciclo, no caso, o encerramento das publicações em versos.

É impossível afirmar se, de fato, a questão das datas da publicação do prefácio do primeiro livro e da advertência do último é mera coincidência. Ao casar as duas datas e ao retomar, em certa medida, nesse último livro o prefácio e o posfácio do primeiro e sendo essas poesias chamadas completas, Machado de Assis sinaliza ao leitor o caminho para a totalização da sua obra poética. O segundo parágrafo da advertência, que, aliás, é o maior, faz referência ao prefácio da primeira obra e isso não soa como uma simples justificativa para a exclusão das palavras de Caetano Filgueiras, afinal, não houve justificativa para a exclusão da advertência das *Americanas*. Essa ligação entre o primeiro e o último livro não é acidental, mas providencial e estando num texto de advertência, mostra-nos que há algo a se considerar ali.

A advertência das *Poesias completas* nos revela também um movimento de recolha dos poemas, a escolha dos que mereciam compor sua “bagagem poética”. O autor deixa claro que era sua “intenção” e que decidiu ligar o novo ao velho, numa espécie de inventário poético. No ano de 1901, Machado de Assis completou 62 anos, levando em consideração que a esperança de vida no início do século XX ficava em torno de 30 anos, segundo Alves (2021), era possível que o autor estivesse pensando na obra que deixaria para a posteridade. Fazendo um recorte temporal partindo do ano de 1890 e finalizando em 1908, com a morte de Machado, temos a publicação de oito obras: *Quincas Borba* (1891), *Várias histórias* (1896b), *Dom Casmurro* (1899), *Páginas recolhidas* (1899), *Poesias completas* (1901), *Esau e Jacó* (1904), *Relíquias de casa velha* (1906) e *Memorial de Aires* (1908). Desses volumes, apenas *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* não trazem algum texto introdutório. As *Páginas recolhidas* são abertas com um prefácio explicativo acerca da variedade dos textos que ali se encontram. O próprio título da obra parece indicar um movimento de recolha por parte do autor. *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* dialogam em suas advertências e ainda que elas estejam inseridas

¹⁹ Id. 1901, p. VI.

no contexto da ficção, também indicam um processo de recolha. Na publicação de 1904 temos a escolha do caderno manuscrito do conselheiro falecido, não por acaso chamado de “Último” como aconteceu com as “Ocidentais” na advertência das *Poesias completas*. A publicação de 1908, por sua vez, estando prenunciada na advertência de 1904, é a “narração seguida” das memórias “decotadas” do conselheiro, ou seja, novamente temos um processo de escolha daquilo que valeria a pena publicar.²⁰

No entanto, o que nos salta aos olhos são o texto de abertura das *Várias histórias* e a advertência das *Relíquias de casa velha*, dois livros de contos. No primeiro livro, após o título da obra, há uma epígrafe extraída de Denis Diderot (1713-1784) e que indica a passagem do tempo e a proximidade do fim da vida: “meu amigo, nós sempre vamos fazer contos... / O tempo passa, e o conto da vida / termina sem que percebamos”.²¹ Nesse volume, há um curto parágrafo que antecede os contos, no entanto, não há a nomenclatura “prefácio”, “advertência” ou “introdução”, por exemplo. Nele, o autor conta que as palavras do filósofo na sua folha de rosto são uma desculpa para tantos contos e diz, com modéstia, que a intenção não é que seus contos sobrevivam. Nas *Relíquias*, por sua vez, temos, de fato, uma advertência e ela explica ao leitor a metáfora no título: o autor é a casa, as relíquias são os contos. Na obra, estava aquilo que o autor considerou digno de “sair cá fora”, o que inclui o poema “A Carolina”, que abre a coletânea.²² A metáfora no título sinaliza a idade avançada e a reunião dos “objetos”, no caso, contos, preciosos ou estimados. Desse modo, notamos que Machado de Assis, nos últimos anos de sua vida, possivelmente estava vivenciando a recolha de suas relíquias, dos textos que valeria a pena inventariar para deixar para o público e isso aconteceu também na poesia. O que nos chama a atenção, porém, é que no caso específico da poesia, Machado não apenas reúne o que não tinha saído em livro ainda, ele faz isso com as “Ocidentais” e também revê os livros anteriores, mostrando apreço e dedicação ao gênero poético.

O término das publicações poéticas vinha sendo sinalizado por Machado de Assis em suas cartas, como na enviada, em 05 de novembro de 1900, para Magalhães Azeredo. Depois de falar das conquistas possíveis que a Academia Brasileira de Letras alcançaria, o remetente conta sobre seu livro no prelo:

²⁰ Id., 1908, p. 1.

²¹ Id., p. 1896, p. IV, tradução nossa. No original: “mon ami, faisons toujours des contes... / Le temps se passe, et le conte de la vie / s’achève, sans qu’on s’en aperçoive”. Encontramos o trecho em “Les deux académies”, nas *Oeuvres complètes* (1876). As reticências no texto machadiano indicam o recorte de uma frase intermediária: “tandis qu’on fait un conte, on est gai; on ne songe à rien de fâcheux” (DIDEROT, 1876, p. 374).

²² ASSIS, 1906, s/p.

Já lhe disse que tenho um livro no prelo, e de versos. São todos os que estão por colecionar e mais os colecionados, desde os primeiros anos: *Poesias completas*. Devem ter chegado a Paris, mas ainda não recebi comunicação. Creio ou antes estou certo que não darei mais versos. Assim o título definitivo fica ajustado à coleção de todos. Agora só a prosa me prenderá os anos de vida que me restam, e naturalmente irá perdendo com elas a pouca força que tem.²³

Na carta ao amigo que estava em Roma, Machado afirma que o título fica ajustado aos versos pelo fato de tê-los reunidos todos, os “coleccionados”, isto é, os já publicados em livro, e os “por colecionar”, aqueles não publicados em livros ainda. Apesar disso, sabemos que não era a totalidade dos versos que ocupou as páginas da publicação de 1901. Também o título, *Poesias completas*, ficaria definitivo por estar certo que não daria mais versos. O remetente conta ainda que provavelmente a coleção de poemas teria chegado a Paris, onde fora impressa pela H. Garnier.

A respeito da publicação pela H. Garnier em Paris, com contrato assinado em 07 de agosto de 1900, Machado de Assis fizera a proposta em carta enviada a Hippolyte Garnier em 30 de outubro do ano anterior. Na correspondência, toda escrita em francês, o escritor conta que havia reunido um volume com seus últimos versos publicados na imprensa da época e que era um pedido de seu público que tais versos fossem reunidos e somados aos anteriores, já publicados em livro pela Garnier:²⁴

Agora, prezado Senhor, tenho algo a propor-lhe. Guardei mais ou menos um volume dos meus últimos versos, impressos em revistas e outras publicações. Por outro lado, pedem-me que faça um só livro das três coletâneas que publiquei com seu saudoso irmão e amigo, e que fazem parte de nosso contrato, *Crisálidas, Falenas, Americanas*. Minha última coletânea (se eu não encontrar outro título) terá o de Ocidentais. Creio que essas quatro coletâneas poderão fazer um só grande volume, em que toda a minha bagagem poética será unificada, especificando as respectivas datas. Que pensa disso? Diga-o, para que eu possa coligir e corrigir a tempo.²⁵

A carta muito se parece com o início da “Advertência” das *Poesias completas*, pois o remetente fala da reunião de seus versos dispersos e dos publicados anteriormente em livros e

²³ Id., 2008c, p. 515.

²⁴ *Crisálidas, Falenas e Americanas* são publicadas pela B. L. Garnier, gerenciada por Baptiste-Louis Garnier. Com a morte de Baptiste, em 1893, François-Hippolyte assume o negócio da família e a editora passa a se chamar H. Garnier.

²⁵ ASSIS, 2008c, p. 421-422, nota de rodapé n. 7. Optamos pela publicação em português para melhor entendimento do leitor e fluidez textual. No original: “maintenant, Monsieur, j’ai quelque chose à vous proposer. J’ai gardé à peu près un volume de mes derniers vers qui ont été imprimés dans des revues et ailleurs. On me demande d’autre part de faire un seul livre des trois recueils que j’ai publiés chez votre regretté frère et mon ami, et qui font partie de notre traité, *Crisálidas, Falenas, Americanas*. Mon dernier recueil aura (si je ne trouve pas d’autre titre), celui de Ocidentais. Je crois que ces quatre recueils pourront faire un seul gros volume, où tout mon bagage poétique sera unifié, tout en gardant ses dates. Qu’en pensez-vous? Dites-le-moi pour que je recueille et corrige à temps” (ASSIS, 2008c, p. 421).

do pedido de seu público. A acreditar nas palavras de Machado, ele teria reunido as composições que estavam em “revistas e outras publicações” para imprimir num volume único; todavia, a solicitação de um livro que reunisse os três anteriores de poesias viera do público. Assim, ele juntou ao desejo dos leitores os poemas coligidos por ele, as “Ocidentais”, o que resultou num “grande volume, em que toda [sua] bagagem poética [fora] unificada”.²⁶ Ao se referir ao quarto livro de poemas como “toda [sua] bagagem poética”, Machado de Assis revela a completude de seu labor poético, não no sentido de estarem ali reunidos todos os seus versos, mas todos aqueles pelos quais valeria a pena ser lembrado. Por fim, nosso remetente novamente mostra apreço pela revisão de sua própria obra, pedindo que o editor confirmasse se havia interesse na publicação para que ele pudesse “coligir e corrigir a tempo”.²⁷

Menos de um mês depois, em 23 de novembro de 1899, Hipolyte Garnier responde aceitando sua proposta e falando da publicação de *Dom Casmurro*, que aconteceria ainda naquele ano, apesar de, na carta, Hipolyte prever a chegada do romance para o início do ano seguinte:

Tenho a honra de acusar recebimento de sua carta de 30 de outubro passado. Aceito em princípio sua proposta de reunir num volume o que o Sr. chama modestamente de sua bagagem poética. Escrevo sobre isso ao Sr. Lansac, com quem o Sr. terá a gentileza de entender-se. O tipógrafo executa neste momento as correções em *Contos Fluminenses*. *Dom Casmurro* está sendo impresso e chegará ao Rio entre os dias 15 e 31 de janeiro próximo.²⁸

Na carta, temos o aceite inicial da Garnier para publicar as *Poesias completas* e Hipolyte destaca a modéstia machadiana ao chamar o volume futuro de “bagagem poética”. Além disso, pede que o brasileiro faça os ajustes sobre a publicação com o Sr. Lansac. Trata-se de Julien Emmanuel Bernard Lansac que, como explica Lúcia Granja (2018), quando Baptiste-Louis falece, em 1893, é enviado por Hipolyte ao Brasil com uma procuração

para liquidar e vender todos os negócios, bens e propriedades deixados por Baptiste-Louis. Mas pouco a pouco, a partir de 1896, tudo mudou. Hippolyte Garnier, provavelmente depois de ter sido aconselhado por Lansac, decidiu manter os negócios no Rio de Janeiro e continuou, por meio dos gerentes da

²⁶ ASSIS, 2008c, p. 422.

²⁷ Id. *ibid.*

²⁸ Id. *ibid.*, p. 439, nota de rodapé n. 2. No original: “J’ai l’honneur de vous accuser la réception de votre lettre du 30 Octobre écoulé. / J’accepte en principe la proposition que vous me faites de réunir en un volume ce que vous appelez trop modestement votre bagage poétique. J’écris à ce sujet à Monsieur Lansac avec lequel vous voudrez bien vous entendre. / L’imprimeur exécute en ce moment les corrections à *Contos Fluminenses*. / *Dom Casmurro* est sous presse et vous arrivera à Rio du 15 au 31 Janvier prochain” (ASSIS, 2008c, p. 439).

sucursal brasileira, a investir no quadro de autores que o irmão havia formado, sobretudo em Machado de Assis.²⁹

Como se depreende do fragmento acima, não apenas o solo da literatura brasileira oitocentista era fértil como havia certa investida por parte da Garnier na obra machadiana.

O título *Poesias completas* aparecerá na correspondência entre o brasileiro e o francês em 19 de dezembro de 1899, quando Machado responde que fará os ajustes com o Sr. Lansac, como havia recomendado o editor francês: “quanto a *Poesias completas*, eu me entenderei com o Sr. Lansac, como o Sr. mencionou em sua carta. (...)”.³⁰ E o apreço nutrido pela Garnier com relação às obras machadianas é confirmado na nova carta enviada por Hipollyte em 12 de janeiro:

Aguardo a notícia do seu entendimento com o Sr. Lansac para dar início à edição *ne varietur* de suas *Poesias*. Não receie ser indiscreto ao exprimir seus desejos com relação a esse livro, do ponto de vista tipográfico. O tipo de *Poesias* de Alberto de Oliveira lhe agrada?
Queira enviar-nos um bom documento fotográfico para a reprodução do seu retrato, que tencionamos colocar em face do título.
Renovo, prezado Senhor, a expressão dos meus melhores sentimentos de estima e simpatia.³¹

A saudação final e a liberdade que o editor dá ao escritor para que exprima seus reais desejos para a obra – “não receie ser indiscreto ao exprimir seus desejos” – revelam a estima entre o remetente o destinatário.³² Além disso, a reprodução da foto do poeta no início do volume reafirma uma deferência especial a Machado de Assis. Desse modo, não apenas para a editora se tratava um autor importante de seu catálogo, mas provavelmente para o público leitor, a ponto de a editora lançar mão do recurso de reprodução da foto, o que poderia fazer com que mais livros fossem vendidos.

Vale destacar da carta a expressão latina *ne varietur*, empregada por Hipollyte, indicando que aquela seria a edição definitiva, permanente, das poesias machadianas. Assim, fica reiterado o caráter de legado das *Poesias completas*.

Finalizando os acertos entre Machado e Hipollyte, notamos que, mesmo que a proposta tenha sido apresentada na correspondência de 30 de outubro de 1899, o livro

²⁹ GRANJA, 2018, p. 26.

³⁰ ASSIS, 2008c, p. 445, nota de rodapé n. 2. No original: “Pour ce qui est de mes *Poesias completas*, je m’entendrai avec Monsieur Lansac, comme vous avez bien voulu me dire dans votre lettre. (...)” (ASSIS, 2008c, p. 445).

³¹ Id. *ibid.*, p. 452, nota de rodapé n. 3. No original: “J’attends la nouvelle de votre accord avec Monsieur Lansac pour mettre en main l’édition *ne varietur* de vos *Poesias*. Ne craignez pas d’être indiscret en exprimant vos désirs pour ce livre au point de vue typographique – Le type *Poesias* de Alberto de Oliveira vous agrée-t-il? / Veuillez nous envoyer un bon document photographique pour la reproduction de votre portrait que nous comptons mettre en regard du titre. / Je vous renouvelle Monsieur, l’expression de mes meilleurs sentiments d’estime et de sympathie.” (ASSIS, 2008c, p. 452).

³² Id. *ibid.*, p. 452, nota de rodapé n. 3.

propriamente só chegou ao Brasil quase dois anos depois e o contrato entre a editora e o poeta fora assinado, como dissemos, em 07 de agosto de 1900. O volume saiu em 1901, havendo, inclusive, uma segunda edição em 1902, algo inédito para os livros machadianos de poesias. É possível que a espera pela publicação das *Poesias completas* tenha se dado em função de um pedido do próprio Machado, que não se encontrava com tempo hábil para corrigir e coligir seus versos em função de seus afazeres administrativos:

Chego às *Poesias*. O tipo do livro de Alberto de Oliveira me parece excelente. Quanto ao retrato que o Sr. pretende inserir em face do título, enviar-lhe-ei uma boa fotografia. O Sr. Lansac lhe dirá o resto. Acrescento apenas que não sei se poderei realizar imediatamente a revisão necessária. [Desde minha última carta, meus trabalhos administrativos duplicaram, e por essa razão minha fadiga é grande.] Por isso, eu lhe pedirei que espere algum tempo [se isto lhe convier; se não, diga-o francamente].³³

Contudo, o tempo de espera não foi tão longo: a carta foi enviada por Machado em 12 de fevereiro de 1900 e, cinco meses depois, em 22 de julho, a “Advertência” para as *Poesias completas* estava pronta. Cinco meses para reunião e edição de toda uma bagagem poética não nos parece muito tempo. Mesmo assim, a pena machadiana não poupou certas composições da edição *ne varietur* de seus poemas.

³³ Id. *ibid.*, p. 455, nota de rodapé n. 2. As cartas impressas nesse volume foram consultadas pelo coordenador e pelas organizadoras em formato de rascunho. Os trechos entre colchetes estavam riscados no rascunho dessa carta. No original: “J’arrive aux *Poesias*. Le type du livre d’Alberto de Oliveira me semble excellent. Pour le portrait que vous comptez y mettre en regard du titre, je vous enverrai une bonne photographie. Monsieur Lansac vous dira le reste. J’ajoute seulement que je ne sais pas si je peux faire tout de suite la révision nécessaire. [Après ma dernière lettre mes travaux administratifs ont doublé, et dans cette raison la fatigue est grande.] Je vous demanderai quelque temps [donc d’attendre un peu, si ça vous convient; si non, dites-le franchement].” (ASSIS, 2008c, p. 455).

A recepção crítica das *Poesias completas*

Antes de adentrarmos na leitura das *Poesias completas*, é interessante notar como a crítica recebeu o livro de poemas daquele que havia conquistado seus louros na prosa. Inclusive, já levantamos a hipótese de ter sido a partir da publicação de 1901 que a discussão que compara o prosador e o poeta tenha se acentuado.

As primeiras palavras sobre o derradeiro livro de poemas machadiano são de Múcio Teixeira e foram publicadas nos dias 20 e 27 de maio, 3, 10 e 17 de junho de 1901, no *Jornal do Brasil*. O início do texto, intitulado “Meia dúzia de livros” é suficiente para afirmarmos que a poesia machadiana entraria em concorrência com a prosa. Nas palavras do crítico, “Machado, (...) de uma prosa excelente e por vezes magnífica, apenas conseguiu encher 376 páginas de trabalhados versos, sem poesia, alguns de uma monotonia soporífera, todos os outros verdadeiramente intragáveis”.³⁴ As palavras de Teixeira atestam que inevitavelmente poeta e prosador seriam comparados.

Todo o texto do também poeta Múcio Teixeira está abarrotado de alfinetadas a Machado de Assis. Provavelmente a crítica do porto-alegrense estava embebida de um tom de vingança pelo que Machado de Assis, agora no papel de crítico, teria dito acerca da poesia de Teixeira no ensaio “A nova geração”, publicado em dezembro de 1879 na *Revista Brasileira*. Na ocasião, Machado dissera que “o poeta não [era] correto” e que era “rara a comoção nos versos”.³⁵ No entanto, o crítico carioca ainda apostava nas qualidades boas do poeta das *Sombras e clarões* (1877): “estou certo de que as qualidades boas do poeta dominarão muito no novo livro (...)”.³⁶

Múcio Teixeira segue seu texto afirmando não entender os elogios rendidos a Machado de Assis pelos que entoam seu nome. Além disso, entram em jogo características pessoais do poeta: “habitualmente carrancudo, estranhando que me atreva a interromper esse recente *Hosana* que lhe está sendo entoado pela *Confraria do Elogio Mútuo*, que até chegou a arvorá-lo em *chefe da nossa literatura... deles!*”.³⁷ Teixeira parece não concordar com a presidência que Machado exercia na Academia Brasileira de Letras.

Mais de uma vez, o crítico se refere ao autor das *Poesias completas* como “mediocre poeta” e como “prosador de mão cheia”, e torna a comparar as duas faces do escritor:

³⁴ TEIXEIRA in REIS, 2009, p. 721.

³⁵ ASSIS in AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 526.

³⁶ Id. *ibid.*, p. 526-527.

³⁷ TEIXEIRA in REIS, 2009, p. 722, grifos do autor.

A verdade, porém, é esta: há no Sr. Machado de Assis um bom prosador a amparar um medíocre poeta, ou, para melhor dizer, um correto versejador. Mas fazer versos, embora bem metrificados, como ensina o compêndio, não é ter poesia, que é precisamente o que falta neles.³⁸

Somos levados a crer que é a partir do ponto levantado por Teixeira que a crítica machadiana posterior construirá a comparação entre Machado de Assis poeta e Machado de Assis prosador, e nessa comparação, o poeta fica com a parte menor.³⁹ Não queremos aqui entrar nesse embate, nem mesmo reaver o lugar do poeta. Para nós, interessa observar que a face poética machadiana é parte de sua obra e, como tal, justifica-se que seja estudada e olhada mais de perto, principalmente porque o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* estreou, tanto em livro quanto nos periódicos, escrevendo poesia. Então, a poesia fez parte do seu processo formativo.

As provocações de Múcio Teixeira não pararam. Ao longo do texto, insistiu em afirmar como Machado, enquanto poeta, “nunca chegou a ser *primus inter pares*” e como era triste o destino do “malgrado e lerdo filho bastardo das Musas”.⁴⁰ E depois de catalogar quantitativamente os erros que encontrou na poesia machadiana, já perto de encerrar seu texto, o crítico destaca as funções administrativas de Machado em detrimento do lugar que poderia ocupar no Parnaso da poesia brasileira:

Nasceu para a pacatez burocrática este estéril versejador de meia-tigela. Subiu devagarinho, desde que trocou a tipografia pela repartição pública, até chegar a oficial de secretaria; foi mais tarde oficial da Rosa, que é a flor simbólica do amor e fidelidade à Monarquia; passou, na República, a servir como oficial de gabinete dos ministros da Agricultura. E até já se diz por aí, à meia voz, que está em vésperas de ser secretário particular de um alto personagem que tem secretários pessoais... Conserve-se, pois, na sua secretaria, mas não volte mais ao Parnaso.⁴¹

“Meia dúzia de livros” é fechado destacando o erro de concordância do primeiro terceto do soneto “A uma senhora que me pediu versos”: “uma só de tuas horas / Valem um mês / Das almas já ressequidas”.⁴² O verbo valer, que abre o segundo verso do terceto, deveria estar no singular, pois concorda com “uma só (...)” do verso anterior. Machado de Assis não respondeu a nenhuma das críticas feitas por Múcio Teixeira.

O segundo texto a respeito das *Poesias completas* é de José Veríssimo. Porém, como se trata de um extenso ensaio dedicado a Machado poeta como um todo, partindo das

³⁸ Id. *ibid.*, p. 722.

³⁹ A esse respeito, Manuel Bandeira trata brevemente no seu ensaio de 1962, afirmando que “é um perigo para o poeta assinalar-se fortemente nos domínios da prosa. Entra ele nesse caso numa competência muito mais ingrata que a dos seus confrades: a competência consigo próprio” (BANDEIRA, 1962, p. 11).

⁴⁰ TEIXEIRA *in* REIS, 2009, p. 722-723.

⁴¹ Id. *ibid.*, p. 726.

⁴² Id. *ibid.*, p. 726.

Crisálidas, optamos por abrir um subtítulo especialmente dedicado ao texto do crítico paraense.

Machado de Assis, o poeta à parte

Num tom contrário ao de Múcio Teixeira e possivelmente alimentado pela amizade, José Veríssimo publica, em 21 de maio de 1901, o ensaio “*Poesias completas – o Sr. Machado de Assis, poeta*” no *Jornal do Commercio*. O texto de Veríssimo não é uma simples crítica ao livro machadiano publicado naquele ano, mas uma espécie de síntese do trabalho literário do poeta.

O crítico paraense abre seu texto destacando a originalidade do escritor que estaria alheio às vertentes literárias da época: “como é um escritor à parte em nossa literatura contemporânea, assim é o Sr. Machado de Assis também um poeta à parte em nossa poesia. (...) E o seu temperamento se não assemelha, ou aproxima sequer, de nenhum outro do nosso mundo literário”.⁴³ Dito de modo parecido, Veríssimo repete a afirmação em seu volume *História da Literatura Brasileira*, que teve a primeira edição em 1916:

Mas a sua índole literária avessa a escolas, a sua singular personalidade, que lhe não consentiu jamais matricular-se em alguma, quase desde os seus princípios fizeram dele um escritor à parte, que tendo atravessado vários momentos e correntes literários, a nenhuma realmente aderiu senão mui parcialmente, guardando sempre a sua isenção.⁴⁴

Notamos, então, que para Veríssimo o à parte de Machado de Assis não está ligado somente à poesia, mas ao fazer literário machadiano. O escritor carioca teria atravessado diferentes escolas literárias e sabido aproveitar, na poesia ou na prosa, o que melhor lhe servia.

José Veríssimo segue a ordem das publicações poéticas em seu texto e trata um pouco de cada uma delas. Assim, iniciando pelas *Crisálidas* e ao comparar esse livro com outros de poesia publicados na mesma época (o crítico não conta quais seriam esses livros), afirma que ainda que a inspiração de todos aqueles livros seja romântica, no caso da poesia machadiana, o sentimentalismo antes governa do que solta, “uma espécie de pudor intelectual, de timidez, quase de pusilanimidade espiritual (...)”.⁴⁵ Teria sido essa espécie de contenção da própria pena que distanciaria a poesia machadiana da escrita pelos seus confrades naqueles anos, traço que se acentuaria nas publicações poéticas posteriores.

⁴³ VERSÍSSIMO in REIS, 2009, p. 727.

⁴⁴ VERSÍSSIMO, 1998, p. 429. No posfácio das *Crisálidas*, Machado de Assis já teria dito isso a respeito de si mesmo: “não curo de escolas ou teorias” (ASSIS, 1864, p. 163).

⁴⁵ VERSÍSSIMO in REIS, 2009, p. 728.

Da publicação de 1864, Veríssimo destaca os “Versos a Corina”, que, para ele, são “o trecho capital das *Crisálidas*” e se diferenciam pela forma, que, inclusive, será outro aspecto responsável por distanciar Machado dos poetas de então:

E esta, a da forma, é outra distinção a verificar desde já entre o Sr. Machado de Assis e os poetas mais ou menos contemporâneos de sua estreia. Essa distinção a manterá ele em todo o curso da sua carreira de poeta, sendo ela principalmente que lhe dá na nossa poesia, como na prosa, a situação à parte que tem.⁴⁶

Apesar do tom elogioso do ensaio, ele não se limita ao elogio pelo elogio, como parecia ser o caso do prefácio do Dr. Caetano Filgueiras para as *Crisálidas*. Veríssimo aponta as características da literatura machadiana que o fazem ser o que chama de “escritor à parte” na literatura brasileira. Até mesmo as falhas que o leitor pode encontrar na obra, para o crítico, estão relacionadas antes ao temperamento que ao fazer literário. Então, sendo Machado o escritor “em que mais completa seja a relação entre o temperamento do homem e o escritor, (...) os mesmos defeitos, ou antes falhas, que se lhe podem notar no estilo, carência de cor, falta de eloquência ou energia, ausência de animação, abuso de hesitação, são os do seu próprio temperamento (...)”.⁴⁷

Gonçalves Dias aparentemente era o único que estava a salvo na comparação com Machado de Assis. Por mais de uma vez, ao elogiar Machado, Veríssimo cita o nome do autor dos *Primeiros Cantos* (1846) para aproximar o que há de bom na poesia machadiana da poesia gonçalvina e para não colocar Gonçalves Dias no mesmo grupo dos que estão alheios à genialidade do poeta carioca. Um exemplo é quando o crítico, terminando o trecho do texto dedicado às *Crisálidas*, fala sobre a distinção da língua e da metrificação nos poemas: “excetuando sempre Gonçalves Dias, a sua língua é incomparavelmente pura, mais rica, mais copiosa, e a sua versificação mais correta, mais difícil, mais elegante que a de qualquer daqueles poetas”.⁴⁸ Para Veríssimo, diferente do que apontara Múcio Teixeira e com a ressalva do poeta maranhense, Machado de Assis poeta era sim *primus inter pares*.

Para falar das *Falenas*, o crítico aponta a intencionalidade do título da coletânea de versos, que indicaria “a evolução da lagarta para a borboleta, forma mais perfeita, ou pelo menos mais completa e mais bela”.⁴⁹ Portanto, podemos supor que, para Veríssimo, o trabalho poético iniciado nas *Crisálidas* fora superado nas *Falenas*. E novamente Machado é

⁴⁶ Id. *ibid.*, p. 728-729.

⁴⁷ Id. *ibid.*, p. 729.

⁴⁸ Id. *ibid.* p. 730.

⁴⁹ Id. *ibid.*, p. 731.

comparado para ser posto num patamar superior. Porém, dessa vez, o crítico nomeia os confrades:

Com os versos que mais de perto o antecederam, os de Bernardo Guimarães e os de Fagundes Varela, ou com os que logo o seguiram, de Castro Alves e outros, nada tinham os seus de comum, e a sua forma, mais apurada ainda que a das *Crisálidas*, sobrelevava em pureza e, sob certos aspectos, em beleza, a de todos aqueles.⁵⁰

A superioridade da forma nos poemas das *Falenas* em relação às *Crisálidas*, que fora elucidada por Veríssimo ao falar do título da coletânea, é reafirmada nesse trecho, dando força ao que muitos críticos literários disseram sobre o volume de versos quando da sua publicação.⁵¹

Todavia, ao contrário do que se poderia esperar, depois de citar algumas composições do livro – “Flor da mocidade”, “Quando ela fala”, “Noivado”, “Pássaros”, “O verme”, “Lira chinesa” e “Uma ode de Anacreonte” –, o crítico mostra como nenhum dos poemas “se eleva a alta esfera da poesia, só aliás alcançada pelos grandes poetas, que souberam dar uma expressão nova e forte a algum dos velhos temas líricos”. Ele segue o parágrafo destacando a mudança de tom no tratamento amoroso:

Desses temas é, talvez, o amor o principal, e como poeta do amor tinha o das *Falenas*, mais talvez que o das *Crisálidas*, a lhe embarçar o estro o seu espírito de análise, que já entrava a amadurecer, o seu nativo ceticismo, a sua ironia, o seu arisco pudor de exteriorizar-se. Ele canta o amor num tom discreto de gozador intelectual, de fino epicurista sem alguma das superabundâncias de paixão sensual, de voluptuosidade carnal, de sentimentalismo plangente, de desejo lúbrico, que deviam dar o nosso lirismo com a sua nota saudosa e nostálgica, talvez a sua feição mais assinalada.⁵²

Esse tema parece ser o primeiro senão dedicado ao poeta, a falta de derramamento de seus versos, de uma entrega por inteiro ao sentimentalismo amoroso. Em relação às *Crisálidas*, *Falenas* traz, junto ao amadurecimento do poeta, uma discricção maior ao cantar o amor. Parece-nos, então, que Machado começa a afinar alguns dos traços que o acompanharão como poeta e como prosador por toda a sua carreira. É possível que seja a contenção na escrita que, a acreditar nas palavras de Veríssimo, tenha o colocado à parte de outros escritores da nossa literatura. Além disso, a sugerida mudança de tom pode ser parte da evolução da lagarta para a borboleta.

Tendo ofertado apenas dois parágrafos do ensaio às *Falenas*, José Veríssimo chega então às *Americanas* manifestando a surpresa que causara aquele volume de versos. E,

⁵⁰ Id. *ibid.*, p. 731.

⁵¹ A esse respeito, ver Miasso (2017).

⁵² VERSÍSSIMO in REIS, 2009, p. 731.

tratando-se de poemas permeados pelo sentimento de americanidade, não poderia deixar de, mais uma vez, excetuar o trabalho de Gonçalves Dias que, no terreno específico da temática americana, poetou “com superioridade jamais igualada”.⁵³ Como não poderia deixar de ser, para o crítico, o modo machadiano de compor poesias dentro dessa temática também estava à parte dos demais poetas. Logo, “o Sr. Machado de Assis não atrasava nem era anacrônico” publicando as *Americanas* em 1875, já que o seu livro era uma “renovação do indianismo” e, poeta engenhoso que era, conseguiu renovar o tema com distinção.⁵⁴ Assim, de acordo com Veríssimo, o livro de 1875 garantia sua singularidade em pelo menos dois aspectos: a temática e o modo machadiano de ler o tema.

Nessa perspectiva, o crítico aproveita a incursão tardia de Machado de Assis pela poesia americana para reforçar a independência literária do poeta carioca, já que, para o crítico, o autor das *Poesias completas* não era um “homem de escola ou partido literário”:

Literariamente, ele escapa de todas as classificações, o que é uma forma de personalidade e de originalidade. Como poeta, não foi propriamente romântico, nem propriamente parnasiano, nem propriamente naturalista, e foi simultaneamente tudo isso junto. A cada tendência artística, a cada forma estética, colheu discretamente das flores da beleza que produziram a que se casava com o seu temperamento, usou-lhe sobriamente o perfume, obtendo da sua mistura um novo aroma, delicado e modesto.⁵⁵

A passagem do ensaio de Veríssimo é bastante lida quando se tenta mostrar como a poesia machadiana não está essencialmente ligada a uma tendência literária no que se refere à sua forma ou aos temas de que trata. O que se encontra são traços de uma e de outra, um aspecto aqui, outro ali, que pode até predominar, algumas vezes, em determinados livros ou poemas. No entanto, para o crítico paraense, e para nós, interessa antes o modo como Machado se serviu do banquete de movimentos literários que encontrou ao longo de sua carreira do que a classificação redutiva de suas composições.

A maneira como Machado de Assis lê a americanidade em suas poesias está mais próxima ao seu próprio entendimento sobre o que é a poesia nacional, que não se reduziria a simples ilustração de caracteres indígenas. Veríssimo apresentou tal aspecto das *Americanas* em seu texto, mostrando que “o poeta não vê nas coisas da vida dos íncolas americanos senão alguns temas aptos à idealização poética”.⁵⁶ Entendendo que os temas da vida indígena podem

⁵³ Id. *ibid.*, p. 731.

⁵⁴ Id. *ibid.*, p. 731.

⁵⁵ Id. *ibid.*, p. 732.

⁵⁶ Id. *ibid.*, p. 732.

servir à poesia, Machado recorreu, nas *Americanas*, às histórias de cronistas e viajantes que povoam as epígrafes daquele livro.⁵⁷

Perto de finalizar o ensaio, Veríssimo aponta o longo espaço de tempo entre as *Americanas* e as *Poesias completas*. Nesse intervalo, vez ou outra, “um jornal, uma revista, publicava algum verso seu”⁵⁸ e alguns deles foram reunidos nas “Ocidentais”. O crítico trata, então, das supressões e correções feitas pela pena machadiana e segue o texto mostrando como aquela contenção da sentimentalidade, já notada nas *Falenas* quando comparadas às *Crisálidas*, acentua-se no último volume de versos:

Que não há, ou ao menos não havia, no Sr. Machado de Assis incapacidade fundamental de emoção, de comoção humana provam as suas três primeiras coleções de versos e os seus primeiros livros de prosa. É certo que desde então ele não a tem desbordante e fácil, e muitas vezes falsa e fingida como é a da nossa gente, de natureza em tudo insóbria e incontinente. A sua mantém-se sempre, às vezes talvez com um intencional cuidado, moderada e receosa de si e dos outros.⁵⁹

Há dois aspectos interessantes no trecho: o primeiro é que somente nesse ponto Veríssimo toca na prosa machadiana e não a compara com a poesia no sentido de colocá-la no degrau acima, mas aproxima a “comoção humana” que habitava nos primeiros livros tanto de prosa quanto de verso; o segundo é que mesmo a contenção machadiana o coloca apartado tanto dos outros escritores quanto da “nossa gente”. O seu poetar moderado e contido é próprio da sua “expressão sóbria”.⁶⁰ Assim, a carreira poética machadiana, que nas *Crisálidas* trazia ainda algum sentimentalismo e subjetivismo, chega nas “Ocidentais” mais contida e objetiva. Ou, como mostrou o crítico, “(...) sua ascensão poética se faz do subjetivismo sentimental para o objetivo mental”.⁶¹

⁵⁷ Machado precocemente aponta seu modo de entender a poesia nacional, em 1858, no texto chamado “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira”, publicado n’A *Marmota*. Para o jovem crítico, “a poesia do boré e do tupã, não [era] a poesia nacional” (ASSIS in AZEVEDO, DUSILEK, CALIPO, 2013, p. 62). A mesma ideia aparece, com maior elaboração, quinze anos depois, em “Notícia da atual literatura brasileira”: “é certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isso basta para não ir buscar entre as tribos vencidas a nossa personalidade literária” (ASSIS in AZEVEDO, DUSILEK, CALIPO, 2013, p. 431). A crítica machadiana à poesia indianista estava calcada nas crenças de que apenas se considerava poesia nacional aquela que estava dentro desse tema, que trazia em seus versos palavras em tupi e a cor das verdes matas. A semente da “Advertência” das *Americanas* nos parece que já estava plantada nesse texto de 1873, uma vez que, na “Notícia (...)”, Machado argumenta que “tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe” (ASSIS in AZEVEDO, DUSILEK, CALIPO, 2013, p. 431); e na “Advertência”, “tudo pertence à invenção poética, uma vez que traga os caracteres do belo e possa satisfazer as condições da arte” (ASSIS, 1875, p. 6). É esse modo de ver a poesia americana que Veríssimo aponta em seu texto.

⁵⁸ VERSÍSSIMO in REIS, 2009, p. 733.

⁵⁹ Id. *ibid.*, p. 733.

⁶⁰ Termo usado por Veríssimo no mesmo ensaio.

⁶¹ VERSÍSSIMO in REIS, 2009, p. 734.

Antes de finalizar, José Veríssimo traz o único aspecto em que o poeta Machado de Assis teria superado Gonçalves Dias: a forma, “compreendendo neste termo a língua, o estilo, a versificação”.⁶² Inclusive, para o crítico, é a “correção da forma” e a “delicadeza refinada dos sentimentos e da expressão” que justificam que Machado ocupe entre os poetas brasileiros “um dos primeiros lugares”.⁶³

Por fim, o longo texto é rematado mostrando como a contenção sentimental e o cuidado exagerado com a forma podem ser, na poesia machadiana, seu defeito e sua virtude:

Poesia, poesia lírica ao menos, é sentimento, e a sua, sob esse aspecto não contenta plenamente talvez a nossa necessidade de emoção. A que dele recebemos é frequentemente encantadora e deliciosa, mas tão depurada pela forma, tão recatada de sentimento, de comum, tão intelectual que raro irá ao fundo da nossa vida sentimental e afetiva. Regalo para outros poetas, para intelectuais, gozo para espíritos literários e para refinados, não satisfará talvez aos que não o forem. É para mim o seu defeito capital; o poeta lhe achará porventura a sua principal virtude... E ambos talvez tenhamos razão...⁶⁴

O extremado cuidado com a forma, a acreditar nas palavras de Veríssimo, pode ter limitado, ou antes selecionado, o alcance dos poemas machadianos, haja vista que, apenas para os literatos, a poesia tão contida e tão correta seria regalo, e não para o público leitor comum. De certo modo, talvez isso justifique – como sabemos e como o crítico apontara em seu texto – o fato de o prosador ser mais conhecido que o poeta.

De volta à recepção crítica das *Poesias completas*

Chegamos ao texto de J. dos Santos, publicado n’*A Notícia* em 25 e 26 de maio de 1901, encontrando, logo no início, a referência ao ensaio de Veríssimo, publicado na segunda-feira da mesma semana. Santos diz que se poupa o trabalho de repetir as palavras do colega que

soube explicar por que o mais puro e perfeitos dos nossos prosadores não tem no seu lirismo a exuberância um pouco desordenada de quase todos os poetas de sua geração. O que faz um dos muitos encantos de sua prosa incomparável, (...) tira aos seus versos o que nós estamos habituados a encontrar na poesia: a manifestação mais que completa, exagerada, dos sentimentos dos poetas, prontos sempre a nos contar por miúdo todas as suas dores, todas as suas alegrias.⁶⁵

O crítico se refere à excessiva correção da forma e à contenção do sentimentalismo na poesia machadiana, dois aspectos levantados pelo paraense. O texto inicia justamente pelo

⁶² Id. *ibid.*, p. 734.

⁶³ Id. *ibid.*, p. 735.

⁶⁴ Id. *ibid.*, p. 735.

⁶⁵ SANTOS *in* REIS, p. 736.

tratamento diferenciado entre a prosa e a poesia, contudo, não no sentido de compará-las, mas de levantar o aspecto da literatura machadiana que serve bem à prosa e não tão bem à poesia.

Além disso, Santos aponta o “retraimento crescente” da poesia machadiana, de modo que, segundo ele, nas “Ocidentais”, “não há uma só poesia que se possa chamar subjetiva”.⁶⁶ A crítica é encerrada recomendando ao público do “prosador maravilhoso” de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* que leia as *Poesias completas* para ver o talento machadiano “sob todos os aspectos”.⁶⁷

Ainda mais breve que as palavras de J. dos Santos são as de Frota Pessoa, intituladas “A evolução literária do Brasil – escritores contemporâneos”. O texto publicado no volume *Crítica e Polêmica*, em 1902, pretende levantar “o histórico da literatura contemporânea pelos seus vultos”.⁶⁸ O primeiro deles, Machado de Assis. De modo geral, Frota Pessoa se limita à prosa machadiana, reservando um curto parágrafo final para a poesia: “Machado é também poeta, poeta correto e frio, sem vibrações, vestindo ideias românticas com forma parnasiana”.⁶⁹

Cinco anos depois do aparecimento da coleção de 1901, Sílvio Romero publica o texto intitulado “Poesias completas” para compor seus *Outros Estudos de Literatura Contemporânea*. E não é novidade que Sílvio Romero e Machado de Assis tinham suas diferenças, portanto, não poderíamos esperar do sergipano o mesmo tom que vimos na crítica de José Veríssimo. Ainda que não concordasse com tudo que se dizia acerca de Machado de Assis, Sílvio Romero atesta a notoriedade do escritor:

Para mim, que lhe faço várias restrições à nomeada, por motivos longamente expostos em livro especial aí corrente,⁷⁰ o célebre escritor não é tudo quanto dele tem dito a musa da admiração; mas mesmo assim, a meus próprios olhos é um tipo notável por um título.

O poeta nele se me afigura muito inferior ao romancista e neste último avulta sob a minha visão o observador psicológico e não o filósofo pessimista ou rebuscado humorista que se dizem lhe andar aliado.⁷¹

Apesar das ressalvas, vemos que o crítico reconhece a admiração dos outros por Machado e o “tipo notável” sobre o qual estava escrevendo. No entanto, ao final do trecho, Sílvio Romero dá fôlego para a comparação entre a poesia e a prosa machadiana, colocando aquela num patamar inferior a esta.

⁶⁶ Id. *ibid.*, p. 737.

⁶⁷ Id. *ibid.*, p. 737.

⁶⁸ PESSOA *in* REIS, p. 738.

⁶⁹ Id. *ibid.*, p. 739.

⁷⁰ Provavelmente, Sílvio Romero se refere ao seu livro *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira* (1897).

⁷¹ ROMERO *in* REIS, 2009, p. 740.

Na sequência, Romero afirma que considera um erro a reunião de todos os poemas machadianos: “(...) porém a ideia de enfeixar num todo, num só volume, aliás pouco avultado, as quatro coleções destacadas das poesias do autor, longe de lhe ser proveitosa, foi-lhe prejudicial”.⁷² O crítico justifica o prejuízo alegando que essa reunião “num só volume” tornara mais perceptíveis as falhas machadianas e a falta de progressão do seu labor poético: “ele não progrediu; é sempre o mesmo tom, a mesma falha de emoção, os mesmos processos, os mesmos *tics*, tudo realçado pela mesma e geral correção da forma”.⁷³ Assim, para Sílvia Romero, a emoção contida e a forma precisamente correta estavam nos poemas machadianos desde sempre e são seu grande senão.

Talvez inspirado em Múcio Teixeira, o crítico ainda conta os “quês” de “O Corvo”, de “Dante” e de “To be or not to be”, traduzidas de Edgar Allan Poe, Dante Alighieri e William Shakespeare, respectivamente. Cremos que Romero lera as críticas acerca das *Poesias completas* não somente pela amostragem dos “quês” já notados por Teixeira, mas porque se refere nas entrelinhas ao ensaio de José Veríssimo que se referiu a Machado de Assis como um “escritor à parte em nossa literatura contemporânea” e “um poeta à parte em nossa poesia”.⁷⁴ Em seu texto, Romero afirma que “ainda hoje, e a propósito desse mesmo livro das *Poesias completas*, se tem dito ser o Sr. Machado de Assis um escritor à parte e um poeta à parte em nossa literatura. / Confesso não compreender, especialmente quando não se demonstra a genialidade inovadora do poeta e do escritor”.⁷⁵ Então, é a falta da “genialidade inovadora” o motivo de, ao contrário de Veríssimo, Romero não encontrar em Machado a *avis rara*.⁷⁶

Caminhando para o final, Sílvia Romero parece sugerir alguma predileção pelos “Versos a Corina”, das *Crisálidas*, ao afirmar que Machado de Assis jamais teria escrito versos superiores a esses. Todavia, o parecer do crítico serve mais para demonstrar que a carreira poética machadiana poderia ter se encerrado ali. E volta a fazer menção ao texto de José Veríssimo, não diretamente, mas dizendo que sabe que existem “aí devotos do ilustre escritor que o chamam grande artista, grande poeta, ao mesmo tempo que o chamam frio, sem efusões, sem paixão, sem o calor próprio das emoções”.⁷⁷ Ainda que colocasse Machado num lugar superior ao de seus confrades, Veríssimo não deixa de apontar a falta de sentimentalidade de seus versos e se aproveitando desse aspecto é que Romero fez “crítica à

⁷² Id. *ibid.*, p. 741.

⁷³ Id. *ibid.*, p. 741.

⁷⁴ VERSÍSSIMO *in* REIS, 2009, p. 727.

⁷⁵ ROMERO *in* REIS, p. 742.

⁷⁶ Termo usado por Sílvia Romero.

⁷⁷ ROMERO *in* REIS, 2009, p. 743.

crítica” de então. Por fim, o encerramento traz quase o mesmo tom do início do texto, colocando o poeta em segundo lugar no pódio machadiano: “o Sr. Machado de Assis é um dos três maiores romancistas, um dos nossos melhores prosadores; mas, como poeta, é de ordem secundária”.⁷⁸

A crítica afiada de Sílvio Romero encerra a recepção das *Poesias completas*. Entretanto, Rutzkaya Queiroz dos Reis (2009) ainda coloca nessa lista o pequeno artigo chamado “Palestra”, “um texto menor assinado por A. A. – provavelmente Arthur Azevedo, rememora a figura de Machado de Assis (...)”.⁷⁹ O texto fora publicado em 02 de outubro de 1908, por ocasião da morte do escritor, que se dera em 29 de setembro do mesmo ano. Optamos por não tratar desse texto aqui, ainda que tenha trazido à tona um soneto inédito na ocasião em que fora publicado,⁸⁰ pelo fato de o enxergarmos mais como uma elegia em prosa que como uma crítica às *Poesias completas*.⁸¹

Como pudemos notar, a crítica ao derradeiro livro de poemas não conseguiu evitar a comparação entre o poeta e o prosador e ao dar preferência ao segundo, acabou por legar ao primeiro um posto menos importante. Na contramão do que a crítica poderia esperar de um escritor que se estabeleceu especialmente pela prosa, Machado de Assis publica um livro completamente dedicado aos seus poemas e, nessa manobra, parece tentar restituir o lugar do gênero na sua trajetória, porém, trata-se de uma restituição escolhida e editada por ele mesmo.

⁷⁸ Id. *ibid.*, p. 743.

⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 744, nota de rodapé n. 31.

⁸⁰ O soneto “A Francisca”, segundo o autor do artigo, “datado de 31 de dezembro de 1892, e oferecido à Exma. noiva, hoje viúva, do Dr. Heitor Cordeiro” (REIS, 2009, p. 745).

⁸¹ Sobre o texto de A. A., contentamo-nos em reproduzir o pequeno caso que se deu no leito de morte do poeta: “mas não era sobre o enterro de Machado de Assis que eu pretendia escrever hoje. Contando, como sabe contar, o episódio comovente daquele moço desconhecido que apareceu em casa do mestre, durante a sua tremenda agonia, e pediu que o deixassem beijar-lhe a mão, Euclides da Cunha roubou-me o assunto deste artigo. / Aquela visita, que fez chorar o velho poeta das *Crisálidas*, foi a mais doce das consolações que lhe levaram ao leito de morte, e estou certo de que se ele pudesse ver lá de cima todas as honras de que cercam o seu corpo, ainda assim preferiria a tudo o carinhoso beijo daquele moço. São tão raros e tão preciosos esses beijos!” (A.A. in REIS, 2009, p. 745). Apesar de Euclides da Cunha dizer, em seu artigo, que o desconhecido “adolescente, de 16 ou 18 anos” (CUNHA, 2020, p. 2) deveria ficar anônimo, Lúcia Miguel-Pereira (1988) o identifica contando que o jovem era Astrojildo Pereira (1890-1965), um dos fundadores do Partido Comunista.

2. “CRISÁLIDAS”, “FALENAS” E “AMERICANAS”⁸²

⁸² Optamos por grafar em itálico os títulos dos livros nas suas publicações primeiras e entre aspas as seções das *Poesias completas*. Assim, por exemplo, *Crisálidas* se refere ao volume de 1864, e “Crisálidas” se refere à seção de 1901. Ao longo do nosso texto, escolhemos chamar os livros que formam as *Poesias completas* de partes ou seções para evitar a confusão com os livros das primeiras edições.

As “Crisálidas” de 1901

O aproveitamento dos poemas que estavam no livro de 1864 marca a impressão da juventude poética machadiana, o que o autor quis que sobrevivesse dos anos iniciais de poeta. Em *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas*, a disposição dos versos difere da adotada cada uma das partes das *Poesias completas*. Houve um processo de escolha e de reorganização dos poemas que estariam nessa última coletânea. A sequência que cada poema aparecia nas primeiras publicações constituía aqueles volumes. Feita a seleção, Machado reorganiza as composições para construir um novo sentido, de modo que, o livro que menos sofreu cortes, *Americanas*, foi o livro que menos foi alterado no interior dos versos.

Não pretendemos dar conta das *Crisálidas* de 1864 – e dos dois livros de poemas anteriores a 1901 – no sentido de tratar das condições de publicação, da recepção crítica e de outros aspectos que envolvem a primeira edição. O que nos interessa, agora, é o ponto de chegada. Ainda que olhar para as “Crisálidas”, a parte do livro de 1901, envolva voltar os olhos para a primeira edição do livro, ele não será o nosso foco.

Como Machado apontara na “Advertência” da *Poesias completas*, houve a supressão de alguns dos poemas da juventude. A escolha de uns e a exclusão de outros podem nos revelar um movimento interessante acerca de qual caminho o poeta queria traçar. Então, olhando de modo mais geral e colocando lado a lado os títulos dos poemas das *Crisálidas* de 1864 e das “Crisálidas” de 1901, temos:⁸³

Quadro 1 – relação de poemas publicados nas *Crisálidas*, em 1864, e os aproveitados para a composição das *Poesias completas*, em 1901.

<i>Crisálidas</i> (1864)	“Crisálidas” (1901)
Dedicatória à memória dos pais	-
O poeta e o livro: conversa�o preliminar (prefácio do Dr. Caetano Filgueiras)	-
1. “Musa consolatrix”	1. “Musa consolatrix”
2. “Stella” *	2. “Visio”
3. “Lúcia”	3. “Quinze anos” *
4. “O dilúvio” *	4. “Stella”
5. “Visio”	5. “Epitáfio do México”

⁸³ Marcamos com “*” na tabela todos os poemas epigrafiados.

6. “Fé” *	6. “Polônia” *
7. “A caridade”	7. “Erro”
8. “A jovem cativa”	8. “Elegia” *
9. “No limiar”	9. “Sinhá” *
10. “Quinze anos” *	10. “Horas vivas”
11. “Sinhá” *	11. “Versos a Corina” *
12. “Erro” *	12. “Última folha”
13. “Ludovina Moutinho” *	
14. “Aspiração” *	
15. “Embirração” ⁸⁴	
16. “Cleópatra”	
17. “Os arlequins” *	
18. “Epitáfio do México” *	
19. “Polônia” *	
20. “As ondinas”	
21. “Maria Duplessis”	
22. “Horas vivas”	
23. “As rosas”	
24. “Os dois horizontes”	
25. “Monte Alverne”	
26. “As ventoinhas” *	
27. “Alpujarra”	
28. “Versos a Corina” * ⁸⁵	
29. “Última folha” *	
Posfácio: Carta ao Dr. Caetano Filgueiras	-

Fonte: quadro elaborado a partir do cotejo das edições das *Crisálidas* (1864) e das *Poesias completas* (1901).

Ao dispor os poemas das publicações no quadro, podemos notar algumas preferências iniciais acerca do aproveitamento que Machado fez das composições. O primeiro e mais claro deles é a supressão de vários textos daquele primeiro livro. Além da dedicatória aos pais, o

⁸⁴ O poema “Embirração”, dedicado a Machado, é de autoria de Faustino Xavier de Novaes e foi escrito em resposta à “Aspiração”.

⁸⁵ No caso dos “Versos a Corina”, além do conjunto de poemas receber, em 1864, uma epígrafe para o todo, cada uma das suas seis partes recebia também uma epígrafe. Em 1901, permanece apenas a epígrafe para o conjunto de poemas.

prefácio, como já havia adiantado na “Advertência”, e o posfácio das *Crisálidas* são excluídos. A escolha por não republicar o prefácio pode estar relacionada não só ao fato de haver um espaçamento temporal muito grande que trouxe a tristeza da morte de todos os confrades elencados pelo advogado em seu texto, mas, sobretudo, ao tom elogioso das palavras do “defunto amigo”, cuja amizade “cegara o juízo”, como bem reconheceu Machado na “Advertência” das *Poesias completas*.⁸⁶

A não republicação dos elementos pré e pós-textuais foi uma opção estética para as *Poesias completas*, que não trazem as epígrafes que abrem *Falenas* e *Americanas*, nem a “Advertência” que também estava no livro de 1875. Ademais, podemos levantar a hipótese de que, em 1901, aquele prefácio já não era necessário. Assim, a exclusão se justifica por ter sido apontada como um senão pela crítica e por Machado de Assis não precisar mais de “cartas de recomendação”, como ele mesmo chamou no posfácio das *Crisálidas*.⁸⁷ E com relação à exclusão da dedicatória aos pais, acreditamos que ela esteja relacionada à organização estética, ao *layout*, das *Poesias completas*, que, como dissemos, não traz os demais elementos pré-textuais dos outros livros.

Voltando às observações que nosso quadro propõe, vemos que, além do número de poemas ter se reduzido a menos da metade – eram 28 poemas machadianos nas *Crisálidas* de 1864 e foram aproveitados apenas 12 em 1901 –, diminuí também o número de epígrafes e há certa reorganização na disposição dos poemas. Assim, num apanhado geral, notamos que os poemas “Stella”, “Epitáfio do México”, “Erro” e “Última folha” perderam suas epígrafes. No caso dos “Versos a Corina”, a perda é parcial, já que se mantém a epígrafe de Dante Alighieri que abre o conjunto de versos, apesar de as epígrafes de cada uma das partes do poema terem sido eliminadas. Logo, permanecem com suas epígrafes quatro poemas: “Quinze anos”, “Polônia”, “Elegia” e “Sinhá”. Então, excetuando o caso dos “Versos a Corina”, que tem sua particularidade, estatisticamente falando, foram eliminadas 50% das epígrafes do primeiro livro.

Podemos, de antemão, observar algumas inversões na disposição dos poemas. Sem nos atentarmos, nesse momento, ao que isso revelar, verificamos que “Stella”, o segundo poema das *Crisálidas*, passa a ser o quarto na publicação de 1901 e “Quinze anos”, que era o décimo, vai para a posição de terceiro poema. “Epitáfio do México” era o décimo oitavo poema, nas *Poesias completas*, é o quinto, porém, permanece seguido de “Polônia”. “Erro”, antecedia esses dois últimos poemas, estando na décima segunda posição; em 1901 aparece depois de

⁸⁶ ASSIS, 1901, p. VI.

⁸⁷ Id., 1964, p. 161.

“Epitáfio do México” e “Polônia”, sendo, portanto, o sétimo poema. Do mesmo modo que “Polônia” continuou aparecendo na sequência de “Epitáfio do México”, “Elegia”, que se chamava “Ludovina Moutinho”, continua aparecendo na sequência de “Erro”. O mesmo não acontece com “Sinhá”, que antecedia “Erro” e “Ludovina Moutinho” e, nas *Poesias completas*, vem logo após os dois poemas, sendo, então, o nono.

Tanto essa realocação dos poemas quanto a escolha de quais poemas permaneceriam epigrafados revelam mais do que os apontamentos superficiais. Entendemos que as modificações, que, por vezes, aconteceram inclusive no interior dos poemas, mostram uma edição feita por Machado que pretendeu ser definitiva e julgamos ao menos interessante a tentativa de entender a reorganização dos poemas e o modo como eles chegaram à publicação de 1901. Debruçado não só sobre as obras dos outros autores no seu papel de crítico, sendo um leitor e estudioso assíduo, Machado se debruçou sobre sua própria obra para a elaboração das *Poesias completas* e, por isso, não achamos que as edições que o poeta tenha feito no livro tenham sido fruto do acaso.

Os poemas escolhidos e a organização da seção

Voltar, em 1901, às *Crisálidas* de 1864 pressupõe uma retomada do início da carreira machadiana já que, naquele ano, Machado era apenas um poeta estreante em livro e, em 1901, fora então do casulo, ocupava o cargo de primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras. Além disso, esse movimento nos leva a repensar o próprio título dado àquela primeira coletânea. O título, que era já sugestivo em 1864, uma vez que remete ao casulo do inseto, àquilo que é antes de ser, apontava um trabalho que estava em maturação, no caminho para o que veio a ser o livro seguinte, *Falenas*. Todavia, em 1901, o casulo estava aberto e a falena traçara voos altos. Assim, voltar ao casulo inicial propõe uma releitura do próprio trabalho que não era novidade para Machado de Assis, contudo, o espaço temporal que separa o jovem poeta do escritor maduro, cerca de 37 anos, provavelmente fez com que esse reencontro fosse mais cuidadoso.

Desse modo, o que pretendemos é observar qual é a “Crisálida” de 1901, o que sobreviveu do reencontro e como os poemas de então foram selecionados, editados, reorganizados. A seção “Crisálidas” é aberta com o poema “Musa consolatrix”. É interessante observar que todo primeiro poema de cada seção das *Poesias completas* – “Crisálidas”, “Falenas” e “Americanas” – ganha, no topo de sua primeira página, uma inscrição gráfica,

que seria um elemento capaz de auxiliar o leitor na percepção de que ali se inicia um novo livro, ou uma nova parte. Tal elemento artístico aparece somente na primeira página do primeiro poema de cada seção, não se repetindo nas demais páginas. Não bastasse, o recurso não é o mesmo para cada uma delas, ainda que tenham estilos parecidos.

Os dois pilares de invocação à musa

Logo após a “Advertência” e a página de abertura dessa parte do livro – com o título “Crisálidas” em letras maiúsculas e o ano da publicação, 1864, entre parênteses, abaixo do título –, está, então, o poema “Musa consolatrix”, que também fora escolhido como poema de abertura na publicação de 1864:

Musa consolatrix

Que a mão do tempo e o hálito dos homens
Murchem a flor das ilusões da vida,
Musa consoladora,
É no teu seio amigo e sossegado
Que o poeta respira o suave sono.

Não há, não há contigo,
Nem dor aguda, nem sombrios ermos;
Da tua voz os namorados cantos
Enchem, povoam tudo
De íntima paz, de vida e de conforto.

Ante esta voz que as dores adormece,
E muda o agudo espinho em flor cheirosa,
Que vales tu, desilusão dos homens?
Tu que podes, ó tempo?
A alma triste do poeta sobrenada
À enchente das angústias,
E, afrontando o rugido da tormenta,
Passa cantando, alcóne divina.

Musa consoladora,
Quando da minha fronte de mancebo
A última ilusão cair, bem como
Folha amarela e seca
Que ao chão atira a viração do outono,
Ah! no teu seio amigo
Acolhe-me, — e haverá minha alma aflita,
Em vez de algumas ilusões que teve,
A paz, o último bem, último e puro!⁸⁸

Apesar da maturação literária machadiana, a escolha de abrir o volume com esse poema revela que não há um movimento de negação do que fora escrito antes, mas de seleção.

⁸⁸ ASSIS, 1901, p. 3-4.

A versão de Machado sobre a sua própria face poética está gravada nas *Poesias completas* e o autor, nada ingênuo, deixa claro, na “Advertência”, que o leitor poderá perceber “a diferença de idade e de composição”. “Musa consolatrix” é um bom poema para percepção dessa diferença pelo fato de, logo no título, carregar certo tom romântico da musa consoladora dos poetas desde Homero, que, no início de sua *Odisseia*, pediu a ela que narrasse a história de Ulisses no retorno a Ítaca. Além disso, como veremos adiante, em “Última folha”, o poema fora importante para traçar a unidade poética do livro de 1864, atributo mantido em 1901.

A começar pelo título, não podemos deixar de notar a escolha por usar o vocábulo em latim, com a terminação “-trix”, que designa o feminino de alguns substantivos.⁸⁹ Inclusive, “Musa consolatrix” é o título de um poema de Francisco de Castro que está nas suas *Harmonias Errantes* (1878), cujo prefácio fora escrito por Machado de Assis. A escolha remete a certa influência clássica e nos lembra a “consolatrix afflictorum” da “Ladainha de Nossa Senhora”,⁹⁰ na versão em latim da oração católica.

Assim como Virgílio foi consolo para Dante na *Divina Comédia*, guiando o poeta na passagem pelo inferno e o pelo purgatório, a musa o será para o mancebo de “Musa consolatrix”. E ainda que tratar da figura da musa na poesia por si só carregue algum tom de inspiração, aqui, o eu poético pede antes a acolhida da musa, seu consolo, quase como uma espécie de aceitação. Para alguém que estreava nas letras, parecia justo pedir a acolhida, porém, o que teria levado Machado de Assis a manter a evocação da musa no seu último livro?

O poema, além da publicação das *Crisálidas*, em 1864, fora publicado n’*A Semana* de número 93, em 09 de outubro de 1866, e teve alteração em seu texto somente em 1901. Assim, a versão das *Poesias completas* é considerada sua segunda redação pública.⁹¹ Essa alteração está no antepenúltimo verso da última estrofe: “acolhe-me, – e haverá minha alma aflita”.⁹² O verbo conjugado no futuro, “haverá”, em 1864 era “terá”. Para Gonçalves (2015), por meio da substituição de verbos, “o poeta evita a reiteração, porém imprime à estrutura frasal uma combinação antiquada, próxima da linguagem quinhentista”.⁹³ Outra mudança, agora na pontuação, dá-se na publicação de 1901, que troca o ponto e vírgula do final do sexto verso da terceira estrofe por uma simples vírgula.

⁸⁹ Ver Rosário (2020) e Franco & Cervera (2020).

⁹⁰ Em 22 de março de 1850, a “Ladainha” fora publicada n’*A Marmota na Corte* junto de uma “Jaculatória contra e peste”. A peste de que a jaculatória pretende ser “saudável remédio” era a febre amarela (FRANCO, 1969).

⁹¹ ASSIS, 1976.

⁹² Id., 1901, p. 4.

⁹³ GONÇALVES, 2015, p. 58.

A estrutura de “Musa consolatrix” conta com quatro estrofes de versos deca e hexassílabos e brancos. As duas primeiras estrofes se constituem de cinco versos cada e as duas últimas de oito e nove versos, respectivamente. Ao se referir à musa no poema, o vate sempre a chamará de consoladora, colocando-se humildemente diante dela em oposição às desilusões da vida. Assim, na primeira estrofe, serão os homens e o tempo que “murcham a flor das ilusões perdidas”. A musa, por outro lado, ao fim da estrofe, é quem pode ofertar “seio amigo e sossegado” para que o poeta respire o “suave sono”. Logo, não é ao lado dos homens que o poeta poderá viver tranquilo, mas ao lado das musas, da divindade.⁹⁴

A mesma tranquilidade segue na estrofe seguinte, que poderia ser lida em conjunto com a primeira, aproximando-se do número de versos das demais estrofes, já que ela reafirma a paz e o conforto vindos da “musa consoladora”. Novamente, há uma oposição nos versos iniciais e finais da estrofe. Assim como ao lado dos homens, na primeira estrofe, a vida era de desilusões, ao passo que no “seio amigo e sossegado” da musa poeta poderia respirar o “suave sono”; na segunda, a “dor aguda” e os “sombrios ermos” não estão com os acompanhados pela musa, cuja voz é capaz de encher tudo “de íntima paz, de vida e de conforto”.⁹⁵

Três aspectos da primeira e da segunda estrofes são retomados na terceira. O primeiro deles é a voz que, na segunda estrofe, povoava tudo de paz e agora, logo na primeira linha da terceira estrofe, faz as dores adormecerem e transforma o espinho em “flor cheirosa”. O segundo, as “ilusões da vida” que o “hálito dos homens” havia murchado e aparecem na penúltima estrofe como a “desilusão dos homens”. E o terceiro aspecto é o tempo, que ao lado do “hálito dos homens”, murchou a “flor das ilusões da vida” e não tem poder ante a voz da musa. Desse modo, ao retomar tais aspectos, o eu poético não só amarra suas estrofes como torna a elevar os poderes da musa diante de tudo que possa o afligir. Os quatro últimos versos da estrofe colocarão o eu poético no próprio episódio do dilúvio narrado em Gênesis (sexto, sétimo e oitavo capítulos) e tal qual a arca de Noé que boiava sobre as águas do dilúvio, “a alma triste do poeta sobrenada / à enchente das angústias”. Notemos que o dilúvio vivido pela “alma triste” é de angústias. A tristeza da alma, a angústia da enchente e o próprio sobrenadar revelam o ambiente ermo em que estava o poeta até que, como uma afronta a todo o tormento, a voz dos “namorados cantos” da segunda estrofe “passa cantando” no último verso da terceira e é chamada “alcíone divina”. A musa consoladora se torna a própria pomba que trouxe a Noé o ramo de oliveira que era a esperança do fim do dilúvio.⁹⁶

⁹⁴ ASSIS, 1901, p. 3.

⁹⁵ Id. *ibid.*, p. 3.

⁹⁶ Id. *ibid.*, p. 3-4.

No entanto, os quatro últimos versos podem não só fazer referência ao episódio bíblico, mas à mitologia, pelo mito de Ceix e Alcíone. Os amantes não se separavam nunca, porém, depois de alguns percalços tristes em seu reino, Ceix decidiu fazer uma viagem sozinho para consultar o oráculo de Apolo. A esposa tentou, sem sucesso, desanimá-lo da empreitada. Ela ficou a esperar pelo amado que morreu depois de uma tempestade ao longo da viagem marítima. Em sonho, Alcíone foi avisada da morte de Ceix e se dirigiu ao mar, onde encontrou, boiando, ou como prefere nosso eu poético, sobrenadando, o corpo de Ceix. Ao tentar tocá-lo e beijá-lo, ela fora transformada em ave e, por compaixão, o mesmo aconteceu a ele. Alcíone e Ceix puderam então acasalar e se reproduzir.⁹⁷ Pela aproximação à mitologia, nosso eu poético seria, então, o próprio Ceix, morto, de “alma triste”, que boiava na tormenta do mar, e a musa, estaria no lugar da Alcíone. Ao grafar, no poema a “alcíone divina” com letra minúscula, o eu poético permite que aproximemos a condição do poeta tanto do episódio cristão quanto do pagão. No caso do cristão, relacionamos a alcíone ao pássaro, ou à pomba, que anunciou a boa nova; e no caso do pagão, pelo nome homônimo, relacionamo-na à Alcíone da filha de Éolo na mitologia grega. Nos dois casos, é divina.

A estrofe final do poema é um pedido à “musa consoladora”. Portanto, inicia-se pelo vocativo e apresenta outros elementos do poema que serão retomados aqui: a ilusão/desilusão, a alma do poeta e a paz vinda da musa. A ilusão, agora derradeira, aparece no terceiro e no penúltimo versos e é comparada à “folha amarela e seca” das árvores no outono. A folha, no movimento de queda, atirada ao chão pelo vento outonal, mostra a queda do próprio eu poético na ausência da musa. Ao final da estrofe, haverá, novamente, a marcação da capacidade da musa de transformar as coisas ruins em boas, uma vez que, acolhido pela musa, a alma, não mais triste, mas aflita, no lugar das ilusões, terá “a paz, o último bem, último e puro”. Essa é a mesma paz que fora anunciada na segunda estrofe, que vem da voz da musa.⁹⁸

A escolha pela manutenção do poema nas *Poesias completas* não faz com que enxerguemos um romantismo ainda vigente no Machado de Assis do início dos novecentos, todavia, permite afirmar que não houve, da parte do poeta, o intuito de esconder a musa que lhe inspirara na juventude, fazendo parte da sua carreira literária e, como afirmara na “Advertência”, podendo ser lida em contraposição com as composições mais recentes.

Uma das vantagens das *Poesias completas* ao trazer os três livros de poemas lado a lado é a possibilidade de o leitor vivenciar o “espírito”, ou o tom, de cada volume. No caso das “Crisálidas”, parece fazer sentido a manutenção da evocação às musas, não só por ser uma

⁹⁷ Ver Bulfinch (2002).

⁹⁸ ASSIS, 1901, p. 4.

seção de abertura (em 1901) ou um livro de estreia (em 1864), mas por ser um livro de composições que se aproximam bastante do romantismo na inspiração do eu poético, na palidez da mulher, no tratamento dado à cortesã, no canto da história de algumas nações etc.

Tendo sempre em mente o olhar para a obra de 1901 e a tentativa de entender as escolhas machadianas, optamos por revisitar os poemas pensando sua reorganização e qual seria o fio de Ariadne⁹⁹ que ligaria essas composições na seção “Crisálidas” e nas *Poesias completas* como um todo. A primeira constatação ao observar a disposição dos poemas é que as duas pontas do livro permanecem as mesmas: “Musa consolatrix” e “Última folha”. Ainda que o gosto perpassasse as preferências de Machado de Assis e de qualquer outro escritor, acreditamos que não seja apenas o gosto o responsável pela republicação de certos poemas e pela disposição deles ao logo no livro.

Para facilitar a aproximação entre as duas pontas das “Crisálidas”, deslocamos “Última folha” do final da seção para que possamos melhor enxergar a relação entre o primeiro e o último poema. A começar pelo título, ele é obviamente sugestivo pelo adjetivo que caracteriza a página, folha ou composição derradeira do livro. Apesar de não ser a última folha das *Poesias completas*, é a última da parte dedicada ao primeiro livro, o que faz com que pensemos que, apesar de alguns traços que perpassem os diferentes poemas machadianos, podemos continuar enxergando os três primeiros livros dentro de suas próprias lógicas.

“Última folha” fora publicado somente nos dois livros de poesia machadianos, sendo a única diferença entre as publicações a ausência da epígrafe de Victor Hugo no livro de 1901. A curta epígrafe que teve seus versos invertidos, em 1864, era: “tudo passa, / Tudo foge”.¹⁰⁰ Os versos são do poema hugoano “Les djinns”, que está no volume *Les orientales* (1829).¹⁰¹

Não é somente o posto de último poema do livro – dado o título desses versos especificamente – que nos revela que a organização das composições não fora ao acaso. “Última folha” traz de volta a musa do poema de abertura. Assim, se voltarmos ao primeiro poema do livro, veremos que a última folha já estava anunciada da estrofe final daquela composição quando o eu poético pede que a musa o acolha frente à sua última ilusão:

Musa consoladora,
Quando da minha frente de mancebo
A última ilusão cair, bem como

⁹⁹ Na mitologia grega, Ariadne, filha de Minos, ao apaixonar-se por Teseu, ajuda-o na luta contra o Minotauro no labirinto. A princesa entrega a Teseu uma das pontas de um novelo enquanto ela própria segura a outra para que ele possa voltar da batalha sem se perder no labirinto e cumprir sua promessa de matrimônio (GENEST; FÉRON & DESMUNGER, 2006).

¹⁰⁰ REIS, 2009, p. 63, nota de rodapé n. 21. No original: “tout passe, / Tout fuit” (ASSIS, 1864, p. 155).

¹⁰¹ Em Miasso (2017) apontamos a inversão feita por Machado de Assis em sua epígrafe, uma vez que, no poema francês, a ordem dos versos é contrária àquela da epígrafe.

Folha amarela e seca
 Que ao chão atira a viração do outono,
 Ah! no teu seio amigo
 Acolhe-me, — e terá minha alma aflita,
 Em vez de algumas ilusões que teve,
 A paz, o último bem, último e puro!¹⁰²

Vemos que a “última ilusão” do eu poético é comparada justamente à “folha amarela e seca” e ele pede a acolhida da musa na previsão de “quando” isso acontecer. E acontece no último poema do livro de 1864 e da parte de 1901. O consolo da musa solicitado naquele primeiro poema continua sendo pedido no poema derradeiro, logo no verso de abertura: “musa, desce do alto da montanha / (...) / E deixa ao eco dos sagrados ermos / A última harmonia”.¹⁰³

O poema é composto por treze quadras, de modo que, nas seis primeiras e nas duas finais, os três primeiros versos são decassílabos e o quarto, hexassílabo. Nelas, rimam o segundo e o quarto versos. As estrofes de sete a dez são compostas por versos brancos em redondilha maior. Por fim, a décima primeira quadra também é de versos brancos, mas o primeiro e o último são decassílabos, enquanto os intermediários são hexassílabos. Como era de se supor pela mudança na estrutura do poema, a sétima, oitava, nona e décima estrofes trazem a felicidade do reencontro do eu poético com a musa, que antes fora invocada por ele nas estrofes anteriores:

Última folha

Musa, desce do alto da montanha
 Onde aspiraste o aroma da poesia,
 E deixa ao eco dos sagrados ermos
 A última harmonia.

Dos teus cabelos de ouro, que beijavam
 Na amena tarde as virações perdidas,
 Deixa cair ao chão as alvas rosas
 E as alvas margaridas.

Vês? Não é noite, não, este ar sombrio
 Que nos esconde o céu. Inda no poente
 Não quebra os raios pálidos e frios
 O sol resplandecente.

Vês? Lá ao fundo o vale árido e seco
 Abre-se, como um leito mortuário;
 Espera-te o silêncio da planície,
 Como um frio sudário.

¹⁰² ASSIS, 1901, p. 4.

¹⁰³ Id. *ibid.*, p 50.

Desce. Virá um dia em que mais bela,
 Mais alegre, mais cheia de harmonias,
 Voltes a procurar a voz cadente
 Dos teus primeiros dias.

Então coroarás a ingênua fronte
 Das flores da manhã, — e ao monte agreste,
 Como a noiva fantástica dos ermos,
 Irás, musa celeste!

Então, nas horas solenes
 Em que o místico himeneu
 Une em abraço divino
 Verde a terra, azul o céu;

Quando, já finda a tormenta
 Que a natureza enlutou,
 Bafeja a brisa suave
 Cedros que o vento abalou;

E o rio, a árvore e o campo,
 A areia, a face do mar,
 Parecem, como um concerto,
 Palpitar, sorrir, orar;

Então sim, alma de poeta,
 Nos teus sonhos cantarás
 A glória da natureza,
 A ventura, o amor e a paz!

Ah! mas então será mais alto ainda;
 Lá onde a alma do vate
 Possa escutar os anjos,
 E onde não chegue o vão rumor dos homens;

Lá onde, abrindo as asas ambiciosas,
 Possa adejar no espaço luminoso,
 Viver de luz mais viva e de ar mais puro,
 Fartar-se do infinito!

Musa, desce do alto da montanha
 Onde aspiraste o aroma da poesia,
 E deixa ao eco dos sagrados ermos
 A última harmonia!¹⁰⁴

Na primeira estrofe, ao pedir que a musa desça, o eu poético a coloca na posição de soberana detentora da poesia e divina. Ela está num lugar no alto, superior, e é quem deixa a última harmonia ao eco dos “sagrados ermos”. A divindade da musa será acentuada pelos “cabelos de ouro” da segunda estrofe e, na terceira e quarta estrofes, será indagada – “vês?” –

¹⁰⁴ Id. *ibid.*, p. 50-52.

para que reconheça a tristeza do mundo sem a presença dela, de modo que os raios de rol são “pálidos e frios” e há silêncio, como “um leito mortuário”.¹⁰⁵

O eu poético volta a pedir a descida da musa na quinta estrofe, encerrada tratando da “voz cadente” dos “primeiros dias”. Estabelecendo o paralelo entre as duas pontas do livro, esses “primeiros dias” podem nos levar à musa consoladora do primeiro poema, que cantava tal qual alcíone divina. Ao retornar, com a sapiência que acompanha a maturidade, a musa viria “(...) mais bela / mais alegre, mais cheia de harmonias”.¹⁰⁶

Ainda na quinta estrofe, ao pedir, no primeiro verso – e com um ponto, que acentua o tom imperativo –, que a musa desça, vemos que ela não ocupa um lugar baixo, rasteiro e não irá para um lugar assim após sua descida. Como mostra a estrofe seguinte, ela vai para o monte, ou seja, um lugar elevado. Com a vinda dessa musa, as estrofes ganham nova métrica e tudo volta a ser mais belo e poético, pois é “finda a tormenta”, a terra está verde e o céu azul; não há mais vento, mas uma brisa suave; tudo está perfeitamente arranjado: “e o rio, a árvore e o campo, / A areia, a face do mar, / Parecem, como um concerto, / Palpitar, sorrir, orar”.¹⁰⁷ Com a vida pulsando feliz de novo, o eu poético poderia voltar a cantar “a glória da natureza / A ventura, o amor e a paz”.¹⁰⁸ Esse movimento de mudança a partir da vinda da musa já estava previsto no poema de abertura, pois ela tinha o poder de mudar o “agudo espinho em flor cheirosa”. Era quem, na quarta estrofe daquela primeira composição, afrontava o “rugido da tormenta”.¹⁰⁹ Aqui, fica fácil relacionar a tormenta novamente ao dilúvio bíblico. A musa-alcíone que em “Musa consolatrix” se sobrepunha à tormenta, com a possibilidade do seu retorno, em “Última folha”, é capaz de findar a mesma tormenta.

A décima primeira e a décima segunda estrofes trarão novamente a dimensão divina da poesia inspirada pela musa, chamada celeste na sexta estrofe. Com a sua volta e podendo entoar seu canto, o eu poético conta que será “mais alto ainda”, alto a ponto de poder “escutar os anjos” e não escutar “o vão rumor dos homens”. Nesse espaço, que é longe da vida terrena e do lugar em que se encontra, haja vista o uso do advérbio “lá”, o eu poético poderá ter “luz mais viva” e “ar mais puro”, além de viver o infinito. E novamente somos levados ao poema de abertura, pois, do mesmo modo que aqui há a diferenciação entre o lugar habitado pela musa e o habitado pelos homens – o “vão rumor dos homens” –,¹¹⁰ havia nos primeiros versos

¹⁰⁵ Id. *ibid.*, p. 50.

¹⁰⁶ Id. *ibid.*, p. 51.

¹⁰⁷ Id. *ibid.*, p. 51.

¹⁰⁸ Id. *ibid.*, p. 52.

¹⁰⁹ Id. *ibid.*, p. 3.

¹¹⁰ Id. *ibid.*, p. 52.

o “hálito dos homens”, capaz de murchar a “flor das ilusões da vida”, e a “desilusão dos homens”, que de nada valia.¹¹¹

O poema se encerra com a mesma estrofe de abertura, pedindo que a musa desça e venha ao encontro do eu poético. O ser superior que é a musa e que se aproxima do que é divino foi bastante enaltecido ao longo do poema. A epígrafe que lhe fora retirada também tratava da inspiração do poeta vinda por um ser maravilhoso, no caso do poema hugoano, os *djinnns*. No entanto, ao retirar a epígrafe, a musa se torna a única criatura que inspira o eu poético, ficando mais fácil estabelecer a relação entre os poemas pilares das “Crisálidas” e formando certa unidade graças à musa que liga o primeiro poema ao último. Sabendo, em 1901, que a carreira poética machadiana não se encerrara com as *Crisálidas*, “Última folha” dá abertura para que o leitor espere pelo retorno da musa não só porque o eu poético pede que ela desça, mas porque logo na sequência há o segundo livro de poemas, as “Falenas”.

A relação entre o primeiro e o último poema das *Crisálidas* fora apontada por Massa (1971) quando trouxe uma hipótese para a composição daquele livro. Para o pesquisador francês, havia três colunas que sustentavam “a arquitetura da coletânea”¹¹² e elas estariam ligadas entre si pela evocação da musa, são elas: “Musa consolatrix”, “Os arlequins” e “Última folha”. Como sabemos, a coluna do meio fora derrubada por Machado de Assis no rearranjo do livro para a publicação de 1901. Resta-nos saber quais estruturas foram capazes de sustentar a arquitetura do livro após essa derrubada.¹¹³

Recorrendo novamente a Massa (1971), mas pensando agora a elaboração da parte e não da coletânea como um todo, acreditamos que continua valendo, em 1901, aquilo que fora dito acerca da composição da coletânea de 1864, isto é, os poemas não foram dispostos ao acaso, pois “o acaso é pouco compatível com o caráter meticuloso de Machado de Assis”.¹¹⁴ Assim, ao observarmos três poemas que seguem na parte dedicada às “Crisálidas”, vislumbramos um trio que facilmente se liga às temáticas românticas: “Visio”, “Quinze anos” e “Stella”.

¹¹¹ Id. *ibid.*, p. 3.

¹¹² MASSA, 1971, p. 390.

¹¹³ Apesar da presença da musa no poema “Os arlequins”, quando o comparamos aos outros dois poemas – “Musa consolatrix” e “Última folha” –, percebemos que ele, como a própria inscrição abaixo do título trazia, satiriza a condição política e deixa em segundo plano a inspiração poética vinda da musa.

¹¹⁴ MASSA, 1971, p. 390.

O trio das temáticas românticas

Dando sequência ao uso de vocábulos em latim no título dos poemas, como aconteceu em “Musa consolatrix”, “Visio” traz a ascendência latina da palavra “visão”.¹¹⁵ O título do poema nos revela, de antemão, que estamos diante de uma visão, ou de um sonho, como sugeria o novo título que ganhou o mesmo poema quando fora transcrito, em 1869, no *Jornal das Famílias*: “Em sonhos”.¹¹⁶ E esse é o primeiro elemento que nos ligará à temática romântica. Como apontou Alfredo Bosi (2006) acerca de Álvares de Azevedo, havia certa tendência nos românticos para “a evasão e para o sonho”,¹¹⁷ como parece ser o caso do eu poético que coloca sua “visão”, seu “delírio”, seu “transporte”, seu “sonho encantado” em contraste com a realidade.

Além do mundo onírico, a palidez da amada nos levará à temática romântica, acentuada pelo ponto após a afirmação na primeira das sete estrofes:

Visio

Eras pálida. E os cabelos,
Aéreos, soltos novelos,
Sobre as espáduas caíam...
Os olhos meio-cerrados
De volúpia e de ternura
Entre lágrimas luziam...
E os braços entrelaçados,
Como cingindo a ventura,
Ao teu seio me cingiam...

Depois, naquele delírio,
Suave, doce martírio
De pouquíssimos instantes,
Os teus lábios sequiosos,
Frios, trêmulos, trocavam
Os beijos mais delirantes,
E no supremo dos gozos

¹¹⁵ Ver Cunha (2011). Os títulos em latim também estão em outras composições das *Poesias completas*: as “Crisálidas” trazem “Stella”; as “Falenas”, “*Ite, missa est*”; e as “Ocidentais”, “Suave mari magno”. Fora dos livros, encontramos ainda outro poema com título em latim: “Consummatum Est”, publicado em 22 de março de 1856 na *Marmota Fluminense*. O poema é a criação poética da crucificação de Jesus Cristo.

¹¹⁶ Nessa ocasião, o poema ganhou além do novo título, uma epígrafe de Thomas Moore – “vale mais sonhar contigo um minuto, / Que ser feliz um ano longo, eterno, acordado e sem ti. / Th. Moore” –; também a data de composição do poema foi alterada para 1862, ao passo que, nas *Crisálidas*, a data que constava abaixo do título do poema era 1864. Sobre as diferenças na data, no título e na epígrafe, a Comissão Machado de Assis afirma que “na 2.^a r. p. o poema tem data de 1862, discordante da que está na 1.^a: 1864. Essa discordância nos leva a formular a hipótese de ter sido o poema realmente composto em 1862, sob o título Em sonhos; mudado o título e alterado o texto, quando da edição de A, teria o Autor guardado o primeiro original, mais tarde publicado no J. F. Corroborar a hipótese a existência de epígrafe nessa 2.^a publicação, pois, em nenhum caso – e este trabalho incontroversamente o demonstra – houve acréscimo de epígrafes muito frequentemente suprimidas de uma edição para outra. Fica em aberto o problema” (ASSIS, 1976, p. 53. No trecho, “r.p.” significa “redação pública”, “A” se refere a *Crisálidas* e “J. F.” ao *Jornal das Famílias*).

¹¹⁷ BOSI, 2006, p. 111.

Ante os anjos se casavam
Nossas almas palpitantes...

Depois... depois a verdade,
A fria realidade,
A solidão, a tristeza;
Daquele sonho desperto,
Olhei... silêncio de morte
Respirava a natureza —
Era a terra, era o deserto,
Fora-se o doce transporte,
Restava a fria certeza.

Desfizera-se a mentira:
Tudo aos meus olhos fugira;
Tu e o teu olhar ardente,
Lábios trêmulos e frios,
O abraço longo e apertado,
O beijo doce e veemente;
Restavam meus desvarios,
E o incessante cuidado,
E a fantasia doente.

E agora te vejo. E fria,
Tão outra estás da que eu via
Naquele sonho encantado!
És outra, calma, discreta,
Com o olhar indiferente,
Tão outro do olhar sonhado,
Que a minha alma de poeta
Não vê se a imagem presente
Foi a visão do passado.

Foi, sim, mas visão apenas;
Daquelas visões amenas
Que à mente dos infelizes
Descem vivas e animadas,
Cheias de luz e esperança
E de celestes matizes:
Mas, apenas dissipadas,
Fica uma leve lembrança,
Não ficam outras raízes.

Inda assim, embora sonho,
Mas, sonho doce e risonho,
Desse-me Deus que fingida
Tivesse aquela ventura
Noite por noite, hora a hora,
No que me resta de vida,
Que, já livre da amargura,
Alma, que em dores me chora,

Chorara de agradecida!¹¹⁸

Os versos são escritos em redondilha maior e estão dispostos em estrofes de nove versos cada, nas quais o esquema rímico é AABCDBCDB.

A palidez da moça será acompanhada de uma frieza que aparece em cinco momentos do poema. Ainda no delírio do eu poético, na segunda estrofe, os lábios da amada são “sequiosos, / frios, trêmulos (...)”. Finda a visão, na estrofe seguinte, quando o eu poético está “daquele sonho desperto”, será fria a realidade e a certeza que caracterizam o momento da verdade. A quarta estrofe, por sua vez, traz a frieza ao retomar os “lábios trêmulos e frios” que a amada tinha durante a visão, durante a mentira. No entanto, veremos que mesmo fora dos sonhos, ainda há frieza, pois, na quinta estrofe, o eu poético a chama “fria”.¹¹⁹

Pensando o poema estrofe a estrofe, na primeira, temos a descrição da amada que, sabemos, é pálida.¹²⁰ Os cabelos rememoram algo angelical ao serem “aéreos, soltos novelos” caindo pelas costas. Os olhos, não totalmente abertos, nem totalmente fechados, mas “meio-cerrados”, apesar das lágrimas, luziam “de volúpia e de ternura”. Por fim, os braços estavam ao redor, cingiam o eu poético ao seio da amada como se abraçassem a própria felicidade.

Embora a segunda estrofe não caracterize apenas a moça em si, mas o momento que desfrutavam juntos, ela se torna uma continuidade da primeira ao passo que descreve o momento de delírio, que mesmo sendo chamado de “martírio”, é adjetivado como “suave” e “doce”, dois termos que parecem se distanciar daquilo que de fato seria um martírio. O delírio dura por duas estrofes apenas. Na segunda, o tempo é chamado de “pouquíssimos instantes” e apesar de haver a caracterização dos lábios da amada – que como apontamos anteriormente eram “sequiosos, / frios, trêmulos (...)” –, essa caracterização servirá para descrever os beijos trocados pelos amantes. Ao fim da estrofe, constatamos que a visão do eu poético tinha algo de divino, haja vista que, “no supremo dos gozos”, as testemunhas do casamento daquelas duas almas foram os próprios anjos. Dessa segunda estrofe, vale destacar do quinto verso, a aliteração pela repetição de sílabas formadas por duas consoantes mais uma vogal, sendo a segunda dessas consoantes a letra R, no início das três palavras que formam o verso – “frios,

¹¹⁸ ASSIS, 1901, p. 5-7. Uma única mudança na pontuação acontece nos versos de “Visio” publicado nas *Poesias Completas*: o quarto verso da quinta estrofe teve seu traço trocado por uma vírgula: em 1864, o verso era “és outra – calma, discreta,”; e em 1901, passou a ser: “és outra, calma, discreta,”.

¹¹⁹ ASSIS, 1901, p. 5.

¹²⁰ Assim como eram pálidas as mulheres pelas quais Máximo, no conto machadiano “A mulher pálida”, publicado n’*A Estação* (1881), cultivava certa afeição. As inflexões poéticas do personagem, representativas do idealismo romântico, são satirizadas pelo narrador ao longo do conto. A esse respeito, ver Crestani (2009).

trêmulos, trocavam” –, fazendo com que o leitor sinta, de certa maneira, o tremor daquele momento de volúpia.¹²¹

As três estrofes seguintes trazem o fim da visão, chamada na terceira estrofe por “verdade”, “fria realidade”, “solidão”, “tristeza”. Como o eu poético nos conta, desperto do sonho, diferentemente do lugar celestial de outrora, ao olhar em volta, depara-se com um “silêncio de morte” numa terra deserta e no lugar do “doce transporte” (que nos recorda o “doce martírio” anterior), há a “fria certeza”. Essa terceira estrofe é marcada por suas pausas acentuadas pelas reticências no primeiro e no quinto versos, como se o eu poético ainda estivesse assimilando sua nova verdade, realidade ou certeza.¹²²

Na quarta estrofe, há a mentira desfeita, que obviamente nos leva à verdade da estrofe anterior. Aquelas características da amada apontadas pelo eu poético nas duas primeiras estrofes, durante sua visão, agora se desfazem, pois não passavam de mentiras. O “olhar ardente” que luzia e o abraço da primeira estrofe, os “lábios trêmulos e frios” e o beijo da segunda, tudo fugia aos olhos do eu poético. Ao contrário da certeza que ficava na estrofe anterior, “restam os desvarios”, o “incessante cuidado”, “a fantasia doente”.¹²³

Então, na quinta estrofe, encontrada a realidade e, portanto, desfeitas as mentiras, o eu poético caracterizará a amada a partir daquilo que ele vê agora. Nessa estrofe, por três vezes aparece o termo outra ou outro, marcando que não se trata mais daquela moça do “sonho encantado”. A amada ainda é chamada de fria, não tem mais o “olhar ardente”, mas “indiferente”, e está “calma, discreta”. Nos dois versos finais, a “imagem do presente” questiona, de certa forma, a “visão do passado”.¹²⁴

As duas estrofes que encerram o poema mostram que, apesar da consciência de que não se passava de uma “visão amena” ou de um “sonho doce e risonho”, há o anseio de reviver a “fingida” “ventura”, que, sendo celestial, tinha os anjos como testemunhas e só poderia lhe ser dada por Deus. O eu poético romanticamente se coloca como um “infeliz” ao receber a visão de “celestes matizes”. Enquanto visão, quando dissipada, resta apenas a lembrança. Porém, “embora sonho”, é tal sonho que será capaz de tirar a “amargura” da alma sofredora. O anseio do eu poético é viver constantemente sonhando – “noite por noite, hora a hora” –, afastando-se da dura realidade. Também podemos destacar a abertura dos versos

¹²¹ ASSIS, 1901, p. 5.

¹²² Id. *ibid.*, p. 6.

¹²³ Id. *ibid.*, p. 6.

¹²⁴ Id. *ibid.*, p. 6-7.

iniciais dessas estrofes, que se aproximam pelas palavras “sim” e “assim”: “foi, sim (...)” e “inda assim”.¹²⁵

Como afirma José Veríssimo no seu capítulo dedicado a Machado de Assis na *História da Literatura Brasileira* (1998), o escritor não teria se matriculado numa escola literária específica, apesar de “a data do seu nascimento e do seu aparecimento na literatura” fazerem dele um escritor da segunda geração romântica.¹²⁶ O mesmo crítico nos conta que o Bruxo do Cosme Velho teria passeado pelas diferentes escolas literárias e aproveitado delas aquilo que lhe convinha. Nas *Poesias completas*, que reúnem poemas de diferentes momentos da carreira machadiana, esse aproveitamento fica um pouco mais evidente. Não é difícil encontrar nas “Crisálidas” certo influxo romântico, como o delírio poético e a palidez da amada vistos em “Visio”. No entanto, a mesma palidez será satirizada no poema que encerra as “Falenas” tanto em 1870 quanto em 1901: “Pálida Elvira”. Nele, mais adiante, veremos que a figura da “pálida donzela”, a “meiga virgem”, será acentuada num tom diferente do proposto em “Visio”. Talvez, por isso, Machado fizera questão de afirmar na advertência que o leitor poderia se deparar com “a diferença de idade e de composição”.¹²⁷

Os temas românticos que encontramos nos poemas das “Crisálidas” aparecem ao modo Machado de Assis. A aspiração – para lembrar o poema dedicado a Faustino Xavier de Novais – pode ser romântica, mas a poética machadiana nos traz um romantismo mais contido, mais tímido, perpassado pelo que Veríssimo chama de “pudor intelectual”.¹²⁸ E apenas para amarrarmos o poema à crítica, acerca de “Visio”, o crítico paraense dissera que há nos seus versos, lidos anos depois da publicação de 1864, “certamente o toque do tempo, e algo de garrettiano, mas também há uma alma de verdadeiro poeta, que sobrevive à época”.¹²⁹

Retomando o que apontamos há pouco, entre as duas colunas de submissão à musa que sustentam as “Crisálidas”, o primeiro fio condutor da reorganização do volume nos parece ser alguns tópicos românticos observados especialmente no trio “Visio”, “Quinze anos” e “Stella”.

Em “Quinze anos”, como a epígrafe prenuncia, teremos trabalhada a temática da cortesã, da mulher caída ou perdida. A principal referência é a cortesã de que trata o texto da epígrafe, Marion Delorme, em *Rolla*, de Alfred de Musset.¹³⁰ Apesar de Machado de Assis ter

¹²⁵ Id. *ibid.*, p. 7.

¹²⁶ VERÍSSIMO, 1998, p. 429.

¹²⁷ ASSIS, 1901, p. V.

¹²⁸ VERÍSSIMO *in* REIS, 2009, p. 728.

¹²⁹ Id., 1998, p. 436.

¹³⁰ *Marion Delorme* é uma peça hugoana escrita em 1829, mas que, por conta da censura, veio a público apenas em 1831. Depois de ter sido imortalizada por Victor Hugo, a cortesã francesa figurou no poema *Rolla*, de

conservado a epígrafe que estava na publicação de 1864, ele retirou a inscrição do ano que estava nas *Crisálidas*, a saber, 1860. Provavelmente a data fazia referência à primeira aparição do poema, em 16 de dezembro de 1860, no número um da *Semana Ilustrada*, sob o título “Perdição” e com algumas diferenças no verso nove e na divisão da quinta, sexta e sétima estrofes, as quais apareciam unidas. Antes da publicação nas *Crisálidas*, em maio de 1864, com o título “Quinze anos”, o poema fora publicado no primeiro volume da *Revista Mensal da Sociedade de Ensaaios Literários*. Na publicação, a quinta, sexta e sétima estrofes já aparecem separadas, no entanto, a redação dos versos 23 e 29 é diferente da redação da *Semana* (seguida, no caso desses versos, nas *Crisálidas* e nas *Poesias completas*).¹³¹ Por fim, completamos o breve histórico das publicações do poema lembrando que, após a publicação das *Crisálidas*, mas naquele mesmo ano de 1864, em 16 de novembro, “Quinze anos” fora transcrito no *Diário do Rio de Janeiro*, com versos exatamente iguais aos do livro. Logo, temos um total de cinco publicações do poema, três delas em 1864.¹³²

Essa é a primeira composição epigrafada das *Poesias completas*, ela será, portanto, a primeira a trazer uma referência de leitura numa citação explícita que sobreviveu aos cortes machadianos. Assim, podemos levantar a hipótese de que não só o nome de Alfred de Musset, autor da epígrafe, continuava sendo relevante para um Machado de Assis agora escritor estabelecido, como os versos do poeta francês, possivelmente, dialogam intimamente com a composição machadiana.

Machado aproveita para sua epígrafe versos do poema “Rolla” (1833), são especificamente os versos da terceira parte, os dois primeiros versos da nona estrofe: “oh! A flor do Éden, porque tu a fanaste, / Despreocupada criança, bela Eva de louros cabelos?”¹³³ Sobre o poema de Musset, é importante lembrar, retomando o que apontamos em Miasso (2017), que ele influenciou a composição de um confrade contemporâneo a Machado, Ernesto

Musset. Daniela Mantarro Callipo (2007) propõe uma interessante aproximação entre a Marion francesa e Marocas, do conto machadiano “Singular ocorrência” (ver Callipo, 2007).

¹³¹ O nono verso do poema, na *Semana* e na *Revista Mensal*, é escrito: “despencava pelo chão”. O mesmo verso, nos livros, troca “despencava” por “desfolhava”. Já os versos 23 e 29, na publicação da *Semana* e nos livros são: “para acordá-la, era cedo,” e “junto do berço passou-te”. Contudo, na publicação da *Revista Mensal*, que é justamente a publicação entre o primeiro periódico e os livros, a redação desses versos é: “para acordar – era cedo –” e “junto do berço, pousou-te”. A redação do poema nas *Poesias completas* permanece igual à redação das *Crisálidas* (ASSIS, 1976).

¹³² Ainda sobre as publicações desse poema, tratamos da hipótese de um possível aproveitamento dos versos numa das reuniões do Retiro Literário Português de 1862 em Miasso (2017).

¹³³ REIS, 2009, p. 36, nota de rodapé n. 4. No original: “Oh! La fleur de l’Éden, pourquoi pas-tu fannée, / Insouciant enfant, belle Eve aux blonds cheveux?” (ASSIS, 1864, p. 51). Na maioria das vezes, escolhemos colocar as citações traduzidas no texto para maior fluidez da leitura.

Cibrão.¹³⁴ No caso do poeta português, os versos franceses aproveitados para seu poema também estão na terceira parte de “Rolla”, são os quatro primeiros da décima segunda estrofe. Não bastasse, o título escolhido por Cibrão para sua composição muito se aproxima do primeiro título de “Quinze anos”, quando publicado na *Semana Ilustrada*. O português chamou seus versos de “A perdida”, e o brasileiro, de “Perdição”. Como se a coincidência da fonte da epígrafe e do título não fosse suficiente, ambos os poemas são escritos em redondilha maior. O poema de Ernesto Cibrão está no seu volume intitulado *Poesias: 1857-1860* (1860). Não temos a data exata da composição portuguesa, mas sabemos que ela fora publicada no mesmo ano da primeira redação pública de “Quinze anos”. Será que Machado de Assis teria composto seus versos à luz não apenas de Musset, mas também de Cibrão? Além disso, ao mudar o nome do seu poema para “Quinze anos”, teria ele se empenhado em descolar sua composição dos versos portugueses? De certa forma, Ernesto Cibrão acaba sendo uma referência de segunda mão para a leitura de “Quinze anos”.

Somamos às hipóteses apontadas no parágrafo anterior a possibilidade de ser o ensaio de Álvares de Azevedo uma possível fonte de leitura tanto para a composição brasileira quanto para a portuguesa. Segundo Santos (2019), “Alfredo Musset: Jacques Rolla”, publicada integralmente no segundo volume da obra completa azevediana, em 1855, é uma tradução comentada, na qual Azevedo desempenha o papel de crítico literário. No ensaio, Azevedo apresentou sua tradução, mesclando trechos de estudo, resumo e tradução em verso:

O estudo sobre Alfred de Musset divide-se em nove partes, que compõem quatro artigos. Na primeira parte, Álvares de Azevedo apresenta Alfred de Musset e sua relação com outros autores do romantismo. Da segunda a sexta partes realiza uma espécie de tradução da obra, mas com alguns trechos resumidos e entremeados de análises e reflexões artísticas. Na sétima parte, o poeta brasileiro faz um adendo ao poema do francês para tratar dos sentimentos de Marion, personagem-chave na obra de Musset, por ser o par amoroso do protagonista, mas que tem sua subjetividade pouco trabalhada no texto original. Essas sete partes formam os três primeiros artigos. O quarto traz uma síntese do poema e considerações sobre a descrença em Byron, Shelley, Voltaire e Musset, criando, assim, um vínculo entre os quatro autores. O conteúdo da primeira parte de Jacques Rolla, apesar de não ter sido traduzido, pode ser visto em diálogo com essa reflexão final sobre a descrença.¹³⁵

A perdição, os quinze anos e o anjo que vela o sono de Marion estão tanto na tradução que aparece no ensaio azevediano quanto no poema machadiano.

O texto escolhido por Machado para a epígrafe, como vimos, fora pinçado de “Rolla”, de Alfred de Musset, e nos arriscamos a dizer que, possivelmente, o texto do poeta francês era bastante conhecido dos confrades machadianos daquele século. Isso porque, não só Cibrão

¹³⁴ Machado dedicara a Cibrão os versos do poema “Menina e moça”, das *Falenas*. Além disso, ambos foram colaboradores n’*O Paraíba* e tinham em comum a amizade de Faustino Xavier de Novaes.

¹³⁵ SOUZA, 2019, p. 116. Sobre essa tradução empenhada por Álvares de Azevedo, ver Faria (1970).

aproveitara o mesmo texto para sua epígrafe como também traduzira, no mesmo livro, um fragmento de “Rolla”. Além de Cibrão e Azevedo, Castro Alves bebeu na mesma fonte dos colegas para a epígrafe do seu poema “Adormecida”, publicado nas *Espumas Flutuantes* em 1870. Ainda que a publicação do poeta baiano seja posterior ao poema machadiano, a referência à obra francesa em Álvares de Azevedo, Ernesto Cibrão, Machado de Assis e Castro Alves revela, minimamente, que o texto circulava no meio literário oitocentista e que a temática fora recorrente nas composições dos brasileiros.

“Quinze anos” conta com oito estrofes de um número variado de versos em redondilha maior e rimas assimétricas. A epígrafe traz apenas o nome do autor dos versos, e acerca das epígrafes que sobrevieram nas *Poesias completas*, de antemão, podemos afirmar que elas foram escolhidas por Machado duas vezes, a primeira na composição das *Crisálidas*, em 1864, e a segunda, em 1901, no último livro de poesias. Tendo o Bruxo optado por cortar várias de suas epígrafes, escolher manter outras reafirma a influência e, especialmente, a influência que não se esconde e que pode nos revelar diferentes caminhos. No caso específico dessa composição, parece-nos justa a manutenção da epígrafe num poema que dialoga de perto com sua fonte na temática, na escolha da idade e na aproximação metafórica entre o sono e o despertar para marcar a entrada da criança para a vida de cortesã. Assim, cremos que sobreviveram epigrafados os poemas em que o diálogo com a epígrafe era de fato íntimo, como se, romanticamente, o eu poético fizesse questão de revelar sua fonte de inspiração.

Não faremos uma leitura de “Quinze anos” estrofe a estrofe, mas pinçaremos alguns aspectos que reforçam a imagem romântica da mulher caída. O poema não apresenta a linearidade da mulher – ou criança, como chama o eu poético –, que vivia uma vida pura e santa até que se perca na “sede dos amores”. A composição vai mesclando o antes e o depois da perdição. Logo na epígrafe, apresenta a imagem da criança bem próxima daquilo que é divino, pois ela é a “flor do Éden” que foi cortada, ou seja, a flor do próprio paraíso bíblico. Além disso, a criança é chamada de Eva, a primeira mulher que se perdeu ao desobedecer a Deus comendo o fruto proibido. Contudo, temos uma Eva bastante angelical, com seus “louros cabelos”. Tal imagem da criança que beira o divino também está na segunda estrofe do poema, que é aberta com a marcação temporal “pouco antes”, antes de ela “cair”. Na estrofe, a criança dormia “na santa paz do Senhor” e era velada pela candura, de “brancas asas abertas”, que, na estrofe seguinte, é o anjo que chora por conta da criança acordada pela melodia da sedução. Na quinta estrofe do poema há a menção ao “sono de pureza” que

antecedeu a perdição. Assim, é possível notar que antes da “flor do Éden” ser cortada, a imagem que se constrói dela está sempre próxima ao que é divino.¹³⁶

Na primeira estrofe do poema, a criança foi cortada do jardim do Éden – como Eva fora expulsa do paraíso – para ter uma vida de cortesã, uma vez que seus “carinhos mal gozados / Eram por todos comprados” e, na feira, “vendera sem pena” até a sua primeira ilusão. A perdição, no poema, está associada à figura da flor cortada na epígrafe. Na primeira estrofe, as flores são rosas desfolhadas pelo chão. As mesmas rosas, na quinta estrofe, são “esfolhadas”. Todavia, no início da mesma estrofe, é a alma da criança que será “desflorada”, que nos aproxima do verbo “deflorar”, no sentido de desvirginar. E é ainda na quinta estrofe que aparece o termo “perdida”, para marcar a pureza de outrora. Por fim, as três últimas estrofes do poema preveem um futuro arrependimento da criança quando precisar de consolo ou de um “olhar amigo” e não os tiver. Para o eu poético, é então que, “já tarde”, ela perceberá o engano e dirá “que por tais gozos não vale / Deixar os braços de Deus”.¹³⁷

Como vimos, a imagem daquela que se perdeu é construída no poema a partir de um lugar divino, o qual já estava anunciado no Éden e na Eva da epígrafe. Ao ser cortada do paraíso, a flor-criança, que estava “entre as quinze primaveras”, afasta-se do divino para viver um mundo de ilusão. O fim do poema traz uma esperança romântica e cristã de que a cortesã perceba o próprio engano.¹³⁸

O quarto poema da parte dedicada às *Crisálidas* é “Stella”, que finaliza o trio de poemas com temática romântica mais acentuada.¹³⁹ O título em latim da composição é homônimo ao poema de Victor Hugo no sexto livro de *Les Châtiments* (1853) e, segundo Massa (1971), Machado de Assis poderia ter se valido do poeta francês como inspiração para os seus versos.

Antes de 1864, o mesmo poema, sob o título “A estrela do poeta”, estampou as páginas d’*O Futuro* em primeiro de dezembro de 1862. A epígrafe, de acordo com a Comissão Machado de Assis (1976), passa a fazer parte do poema somente a partir da publicação das *Crisálidas*, o que nos leva a crer que a epígrafe usada nesse poema, quando da sua primeira publicação em livro, teria sido “encaixada” nos versos machadianos.¹⁴⁰ Essa

¹³⁶ ASSIS, 1901, p. 8-10.

¹³⁷ Id. *ibid.*, p. 8-11.

¹³⁸ Id. *ibid.*, p. 11.

¹³⁹ Ainda que os temas caros ao romantismo possam ser encontrados em outros poemas, acreditamos que a reorganização dessas três composições nas *Poesias completas* tornou possível ao leitor enxergar com mais facilidade as tópicas românticas trabalhadas nelas.

¹⁴⁰ Não encontramos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional a edição d’*O Futuro* apontada pela Comissão para conferência do texto.

hipótese aumenta ao vermos que, quando publicado nas *Poesias completas*, “Stella” perde o paratexto.¹⁴¹

Há uma grande diferença na publicação do periódico para as publicações em livro. No periódico, a partir da quinta estrofe, há a inserção de mais sete versos numa nova estrofe, a qual não consta nas publicações em livro.¹⁴² O poema, nos livros, conta com um total de dez quadras de versos hexassílabos e com rimas opostas. Com exceção da exclusão da epígrafe, a única diferença entre as publicações em livro está na pontuação de dois versos: a vírgula do segundo verso da quarta estrofe é substituída, em 1901, por um ponto, e o terceiro verso da sétima estrofe ganha uma vírgula no final do verso.

A estrela de “Stella” é o próprio sol, “a virgem da manhã”. No entanto, mesmo contemplando a aurora, o eu poético, em especial na sétima, oitava e nona estrofes, mostra sua preferência pela noite, como era frequente nos vates românticos. A inspiração do poeta não vem do “tíbio clarão” que chega com o amanhecer, mas do devaneio noturno. Vemos, no poema, que é a noite quem protege os “íntimos sonhadores” de um “amor silencioso, / Místico, doce, puro,”. Ao chegar a “luz de importuno dia”, a alma do eu poético, antes cheia de amor, agora está deserta. E ao encerrar o poema, o eu poético não se coloca à espera do “astro do dia”, mas da noite, chamada “divina”. Na composição hugoana, a estrela ganha voz e se coloca como a primeira estrela, como aquela que se acredita estar na tumba e saiu (como o Cristo ressuscitado) e como a própria poesia.¹⁴³ O eu poético francês e o brasileiro são testemunhas submissas desse amanhecer inevitável, ambos sonhavam e estavam na praia.¹⁴⁴

Assim, em “Visio” vimos o eu poético em delírio, sonhando com a pálida amada e trazendo em seus versos a dicotomia sonho e realidade. Nos “Quinze anos”, a “pobre criança” se perdeu numa vida de cortesã e aquela que antes dormia “na santa paz do Senhor”, acordou ao som da “festiva melodia”.¹⁴⁵ Por fim, “Stella” faz com que o leitor, assim como eu poético,

¹⁴¹ Os versos que acompanhavam o poema somente em 1864 estão no primeiro verso da quarta estrofe da segunda parte das *Fantaisies*, de Théophile Gautier (grafado, nas *Crisálidas*, Gauthier). O trecho escolhido por Machado para sua epígrafe, “ouvre ton aile et pars...” (ASSIS, 1864, p. 23), ou “abre tuas asas e parte...” (REIS, 2009, p. 38, nota de rodapé n. 5), faz parte do conselho que o eu poético dá ao pássaro que, no poema francês, está em terra estrangeira.

¹⁴² Os versos no periódico, segundo a Comissão Machado de Assis, seriam: “descoras, astro amigo, / Águas do mar, tomai-a, / A estrela que desmaia / E volta ao sono antigo. / Vai, loura enamorada, / Viver de uma outra vida, / Da vaga adormecida, Da brisa acalentada” (ASSIS, 1976, p. 54). Acreditamos que haja uma falha no apontamento dos versos indicados pela Comissão, que aparentemente, por algum possível erro de digitação, não dividiu o último verso, apesar do uso da inicial maiúscula em “Da brisa acalentada”. Assim, possivelmente se tratava de duas quadras, como as demais estrofes do poema, e não de uma estrofe de sete versos, como mostra a citação da Comissão. Infelizmente não pudemos ler “A estrela do poeta” em sua fonte para sanar a dúvida.

¹⁴³ “Et qui disait: – Je suis l’astre qui vient d’abord. / Je suis celle qu’on croit dans la tombe et qui sort.” e “Ô nations ! je suis la poésie ardente.” (HUGO, 1854, p. 280).

¹⁴⁴ ASSIS, 1901, p. 12-13.

¹⁴⁵ ASSIS, 1901, p. 8-9.

seja testemunha do amanhecer. Ainda que haja a predileção pela noite, cara aos vates e inspiradora dos devaneios (ou das visões), a “virgem da manhã” inevitavelmente virá, trazendo para o poema o jogo entre o manto da noite, cada vez mais raro e escasso e o clarão “radioso e ardente” do dia.¹⁴⁶ Nesse sentido, vemos que os três poemas estabelecem relação tanto pelas temáticas românticas que os perpassam quanto pelas dualidades que eles propõem. Há, em “Visio”, o delírio e a realidade; em “Quinze anos”, o divino e a perdição; e em “Stella”, a noite e o dia.

Machado de Assis cidadão do mundo

Os próximos dois poemas das *Poesias completas*, apesar de terem sido realocados dentro da parte dedicada às *Crisálidas*, ainda parecem na sequência um do outro: “Epitáfio do México” e “Polônia”. Já pelo título, pode-se inferir o assunto dessas composições e fica mais fácil estabelecer a relação entre elas, uma vez que ambas trazem um pouco da história das duas nações. Podemos, nesse momento, lembrarmos-nos de “Alpujarra”, que também estampava as páginas daquele volume de 1864 e fora cortada na reedição de 1901. Na organização do livro de estreia, “Alpujarra” antecedia os “Versos a Corina”, sendo, portanto, o vigésimo sétimo poema da coletânea; ao passo que “Epitáfio do México” e “Polônia” eram o décimo oitavo e o décimo nono poemas, respectivamente.

“Epitáfio do México”, tal qual “Stella”, perdeu sua epígrafe na publicação de 1901. Essa, porém, foi a única alteração no poema de uma para a outra publicação, permanecendo, então, com seus quatro sextetos hexassílabos e com o esquema rímico ABCBDE. Além das publicações em livro, a composição machadiana esteve nas páginas de dois outros periódicos: a *Revista Mensal da Sociedade de Ensaios Literários*, em 31 de outubro de 1864 quando Luís José Pereira da Silva tratou das *Crisálidas* em sua “Crônica”; e no *Arquivo Literário* de novembro de 1869. Contudo, a primeira divulgação do poema, conforme aponta a Comissão Machado de Assis, aconteceu na “reunião literária e musical, noticiada pelo *Diário do Rio de Janeiro*, em 24.11.1863”. Na ocasião, o poema foi lido, não havendo registro escrito.¹⁴⁷

Antes de tratarmos especificamente dessa composição, vale a pena entender a circunstância de escrita que revela, ao lado do Machado folhetinista, um poeta atento ao que Magalhães Júnior (2008a) chamou de “problemas internacionais de ampla repercussão”.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Id. *ibid.*, p. 13.

¹⁴⁷ Id., 1976, p. 55.

¹⁴⁸ MAGALHÃES JÚNIOR, 2008a, p. 294.

No capítulo que trata de “Machado de Assis e o Império Mexicano”, Magalhães Júnior faz uma síntese das questões políticas pelas quais passava o México naquela década de 1860. Após conseguir o perdão da dívida externa do México, Benito Juárez, então presidente mexicano e de “sangue índio”,¹⁴⁹ teve seu poder subtraído por Maximiliano I que, apoiado por Napoleão III, da França, em 12 de junho de 1864 foi coroado, ao lado de sua esposa Carlota, imperador do México. De acordo com o estudioso, a primeira manifestação do escritor brasileiro acerca da questão seria anterior à coroação de Maximiliano I e teria se dado “na cauda do artigo sobre a morte de João Caetano, publicado em 1º de setembro de 1863”,¹⁵⁰ na coluna “Conversas Hebdomadárias” do *Diário do Rio de Janeiro*. O parecer machadiano fora estimulado pela leitura do poema épico intitulado “México”, do argentino Carlos Guido Y Spano, que tratava justamente da invasão daquele país e que, a confiar nas palavras de Magalhães Júnior, teria impactado Machado para a escrita do seu “Epitáfio do México”.

A questão mexicana ainda apareceria nos versos machadianos anos depois, nas *Falenas*, em 1870, no poema “La marchesa de Miramar”, que também foi escolhido para estar nas páginas das *Poesias completas* e que cuida da parte da história dedicada à imperatriz Carlota, quando o império mexicano já estava em colapso e Maximiliano I fora capturado, em 15 de maio de 1867, pelos aliados a Benito Juárez.

O tom do poema é bastante fúnebre, rimando apenas dois versos em cada estrofe e iniciando o poema com o imperativo para que se dobre o joelho diante do túmulo. Não só o imperativo na abertura do poema traz uma “dureza” ao verso, mas os dois pontos aos quais se seguem a afirmação encerrada por ponto: “é um túmulo”.¹⁵¹ Além disso, esse ar fúnebre da composição e certa dureza dos versos são reforçados por algumas palavras por meio dos seus significados e pela aliteração do fonema /t/: túmulo, amortalhado, tépido, atônito, indômita e fatídica. Dessas seis palavras, cinco são proparoxítonas, e todas elas foram colocadas no final dos versos.

Quando Machado compunha o “Epitáfio do México”, a nação mexicana ainda não tinha sido liberta das mãos de Maximiliano. Porém, parece-nos que o eu poético machadiano profetizava a liberdade que viria anos depois. Na última estrofe, quando os louros já estão murchos, tal qual Lázaro ressuscitado, o México, revivo, “da campa surgirá”.¹⁵² Assim, na última estrofe, encontramos a influência bíblica vinda do capítulo 11 do Evangelho de João, em que Lázaro, adoentado, morreu, após a visita de Jesus. Quando Jesus volta para consolar

¹⁴⁹ Termo usado por Magalhães Júnior (2008a).

¹⁵⁰ MAGALHÃES JÚNIOR, 2008a, p. 295.

¹⁵¹ ASSIS, 1901, p. 14.

¹⁵² Id. *ibid.*, p. 15.

Marta e Maria, comove-se e se dirige ao túmulo, pedindo que removam a pedra. Ele faz uma oração a Deus e chama o morto de volta à vida: “Lázaro, sai para fora” (João 11, 43).¹⁵³ Dessa maneira, podemos aproximar a “(...) voz fatídica / Da santa liberdade”¹⁵⁴ que virá em prósperos dias clamar para que o México reviva à voz de Jesus que veio de Jerusalém à Betânia chamar Lázaro no sepulcro.

A ressurreição profetizada no final do poema dá ao epitáfio machadiano um encerramento esperançoso. O túmulo do início não é mais sinônimo de morte se há a esperança da ressurreição, como creem os cristãos. O leitor, como apontamos, é testemunha da morte e futura ressurreição da nação mexicana, como foram os judeus que tinham ido visitar Marta e Maria, testemunhas da ressurreição de Lázaro. Além disso, colocar o leitor como testemunha, como aquele que está diante do túmulo, remonta o próprio conceito de epitáfio, que é escrito para se dirigir aos que passam pelas lápides, como aponta Leo Spitzer (2002): “estas inscrições poéticas, a parte eloquente das estátuas ou das lápides mudas, dirigiam-se supostamente ao passante (...)”.¹⁵⁵ Para exemplificar o passante interlocutor dos epitáfios, Spitzer recorre justamente ao “Epitáfio das Termópilas”, que epigrafava o poema em 1864.

O público das *Poesias completas* encerra a apreciação do “Epitáfio do México” na esperança da ressurreição e inicia a leitura de “Polônia” nessa mesma ânsia graças à epígrafe de Adam Mickiewicz que acompanha o poema e que faz referência à ressurreição de Cristo: “e ao terceiro dia a alma deve voltar ao / corpo, e a nação ressuscitará”.¹⁵⁶ Voltaremos adiante à epígrafe do poema, antes, no entanto, gostaríamos de pensar brevemente o contexto de composição desse poema.

“Polônia” fora publicado primeiramente n’*O Futuro*, em 15 de janeiro de 1863, sob o título “O acordar da Polônia”, com algumas alterações e com versos cortados nas publicações em livro.¹⁵⁷ Possivelmente, a inspiração para a composição dos versos fora o levante de janeiro de 1863 na luta polonesa pela liberdade. Segundo Jucelino de Sales (2020), com base nos estudos de Adam Zieliński (1983), a partir do momento que as notícias da revolta polonesa do início de 1863 se espalham, chegando também ao Brasil, aparecem várias composições poéticas solidárias à Polônia e que se estendem, inclusive, pelo ano de 1864:¹⁵⁸

¹⁵³ A BÍBLIA, 1860, p. 637.

¹⁵⁴ ASSIS, 1901, p. 15.

¹⁵⁵ SPITZER, 2002, p. 363.

¹⁵⁶ ASSIS, 1901, p. 16.

¹⁵⁷ Essas alterações foram apontadas pela Comissão Machado de Assis e podem ser consultadas no volume intitulado *Poesias Completas: Crisálidas, Falenas, Americanas, Ocidentais* (1976).

¹⁵⁸ Logo, não seria atemporal que Machado de Assis tivesse incluído no seu livro de estreia três referências a um dos maiores poetas poloneses, Adam Mickiewicz: as epígrafes de “Polônia” e da terceira parte dos “Versos a Corina” e a tradução “Alpujarra”.

(...) em solo brasileiro surgem várias composições poéticas cuja temática é a Polônia. Temática aludida já no próprio paratexto intitutivo. Esse recorte temporal detém peso sumário, porque diretamente se liga à repercussão estrangeira da insurreição polonesa de 1863 (ZAMOYSKI, 2010, p. 243). Conforme Adam Zieliński pondera “de fato, a revolta estourou em 23 de janeiro de 1863 e as notícias de sua deflagração se espalharam por toda a Europa, emocionando os espíritos e abalando as chancelarias” (ZIELIŃSKI, 1983, p. 39, tradução minha). Notícias que também aportaram em território brasileiro, delegando várias composições poéticas no ano posterior.¹⁵⁹

Tendo como recorte temporal o ano de 1864, Sales alude à situação da Polônia poetizada pelos brasileiros nos versos de “Socorrei a Polônia”, de autoria desconhecida; “A Polônia”, de Tobias Barreto; “À Polônia”, de Manuel José Gonçalves Júnior; “O gigante da Polônia”, de Joaquim Nabuco; e “Os voluntários da morte”, de Pedro Luiz.

Vagner Leite Rangel (2015) coloca “Polônia” e “Epitáfio do México” na categoria das “poesias participantes” das *Crisálidas*. Para isso, o pesquisador se baseia no que Antonio Candido (2009) tratou acerca do decênio de 1860 na sua *Formação da Literatura Brasileira*, quando conta que tais anos teriam estimulado os “sentimentos cívicos” dos literatos de então com

a inauguração da estátua de Pedro I, “a mentira de bronze”; com o caso Christie; a Guerra do Paraguai; o início da agitação abolicionista e republicana. Marcam-no a virada nas eleições de 1860, a cisão radical dos liberais em 1868, a fundação do Partido Republicano em 1870. (...) Poder-se-ia, pois, dizer que o fator determinante da nova orientação poética se encontra no próprio decênio de 1860, com a sua densa atmosfera política, gerando explosões cívicas facilmente explicáveis.¹⁶⁰

Ainda que Candido não insira as poesias machadianas nessa categoria, para Rangel, elas se justificam como participantes pela temática política e pelos ideais de liberdade dos povos, independente das nações.

Somando a leitura do poema, seu título e epígrafe, não fica difícil inferir que ele trata de algum momento da história da nação polonesa. A Polônia vivia sua “Idade de Ouro” ao longo do século XVI, chegando a se tornar o país europeu mais rico. Contudo, em 1648 começa a Revolta de Chmielnicki, ou a Guerra Cossaco-Polonesa, que dará início a uma série de conflitos que durarão até 1657. O período foi marcado pela violência cometida inclusive contra os civis poloneses, contra o clero católico e contra os judeus, e ficou conhecido na história polonesa como “O Dilúvio”.¹⁶¹ Mais de um século depois, entra em cena o general Andrzej Tadeusz Bonawentura Kosciuszko (1746-1817), que está no poema machadiano, para

¹⁵⁹ SALES, 2020, p. 89.

¹⁶⁰ CÂNDIDO, 2009, p. 563.

¹⁶¹ NOGUEIRA, 2020.

liderar a mal sucedida batalha contra o Império Russo. Kosciuszko aparece nas *Oeuvres Poétiques Complètes* de Adam Mickiewicz, ainda que não na parte destinada ao *Livro da Nação Polaca*, da qual Machado retirou sua epígrafe.¹⁶²

“Polônia” é a sexta composição das “Crisálidas” e, como vimos, permaneceu epigrafada, com a diferença de a epígrafe, em 1864, ter o nome do autor e da obra da qual fora cortada e, em 1901, trazer apenas o nome do autor. Ademais, a publicação de um para outro livro sofreu, além do corte de suas notas, uma mudança no primeiro verso da quarta estrofe, que ganhou uma vírgula em seu final.

No volume de 1864, não havia uma regra para inscrição da epígrafe. Algumas, como a de “Polônia” e a de “Ludovina Moutinho”, por exemplo, traziam o nome do autor e da obra; outras, como a de “Quinze anos” e “Stella”, traziam, somente o nome do autor. No entanto, nas *Poesias completas*, as epígrafes parecem adotar um padrão, tendo apenas o nome do autor, pelo menos na parte que se refere ao livro de 1864. Observaremos adiante, por exemplo, que o poema “Elegia”, que se chamava “Ludovina Moutinho” naquele primeiro livro também teve o título da obra retirado da inscrição da epígrafe. Porém, o poema “Sinhá”, que nas *Crisálidas* tinha o nome da obra e do seu suposto autor logo abaixo da epígrafe – “Salomão. – *Cântico dos cânticos*” –,¹⁶³ em 1901, aparece apenas com o título da obra. Nesse caso, somos levados a crer que a decisão pela retirada do nome de Salomão tenha levando em consideração que não é possível a verificação exata da autoria, atribuída a Salomão.¹⁶⁴ Ao adotar certo padrão para as *Poesias completas*, o autor, ou o editor do livro, ou talvez ambos, mostram um cuidado estético maior, apesar de a ausência da indicação do livro fonte das epígrafes dificultar o trabalho do pesquisador. Não bastasse, se houve o cuidado com a manutenção de uma forma para as epígrafes é porque elas de fato foram revistas, o que nos faz pensar que as “sobreviventes” não permaneceram ali por mero acaso.

Como apontamos em Miasso (2017), o texto da epígrafe de “Polônia” – “e ao terceiro dia a alma deve voltar ao corpo, e a nação ressuscitará” –¹⁶⁵ provavelmente não fora lido por Machado em seu original, mas em alguma tradução francesa, provavelmente a de Christiano

¹⁶² Sobre a relação entre Machado de Assis e Adam Mickiewicz, ver Knowlton Júnior (1981) e Sales (2020).

¹⁶³ ASSIS, 1864, p. 55.

¹⁶⁴ Nas *Crisálidas*, os poemas epigrafados que contam apenas com o nome do autor em suas epígrafes são: “Stella”, “Fé”, “Quinze anos”, “Erro”, “Aspiração”, “Os arlequins”, “As ventoinhas”, “Versos a Corina” (a epígrafe dantesca que serve para o poema como um todo e as partes I, II, IV, V e VI) e “Última folha”. Contam com o nome do autor e da obra na epígrafe os poemas: “O dilúvio”, “Sinhá”, “Ludovina Moutinho”, “Polônia” e a parte III dos “Versos a Corina”. Há apenas o nome da obra na epígrafe do “Epitáfio do México”. Já na parte denominada “Crisálidas” das *Poesias completas*, todos os poemas com epígrafe, com exceção de “Sinhá”, trazem somente o nome dos autores dessas epígrafes.

¹⁶⁵ ASSIS, 1901, p. 16.

Ostrowski em 1841, intitulada *Oeuvres Poétiques Complètes*. O mesmo tradutor trabalhou na versão francesa do poema “Alpujarra”, traduzido por Machado nas *Crisálidas*, e para o qual o poeta brasileiro tece uma nota indicando a consulta da versão francesa feita por Ostrowski para sua tradução. Em 1859 sai uma segunda edição das *Oeuvres* traduzidas por Ostrowski, sendo essa última a que consultamos para nossa pesquisa.

A começar pela epígrafe do poema, ela nos traz de pronto a referência à obra do poeta polaco e a referência à ressurreição de Cristo narrada na *Bíblia* (Mateus 28, 1-10). Assim como a ressurreição foi esperança para os cristãos e, no poema anterior, esperança de dias melhores para o povo mexicano, ela se faz, em “Polônia”, esperança para a nação não no final do poema, como em “Epitáfio do México”, mas logo na sua abertura. Além disso, tais referências ditarão o tom do poema machadiano, que conta a mesma história daquele *Livro da Nação Polaca* e tal qual o autor polonês, seus versos estarão embebidos de certo messianismo.

A fé cristã que estava anunciada na epígrafe acompanha todo o poema, como estivera no poema polonês. Assim, conforme aponta Sales (2020), a história daquela nação feita cativa pelos cossacos foi contada por Mickiewicz amparada no cristianismo e foi recontada por Machado, seguindo os mesmos passos, de modo que a “gana messiânica” que moldou a parte da “experiência estética” do poeta polaco está na composição brasileira na figura de Kosciusko, o herói-Messias que teria vindo para libertar a Polônia.¹⁶⁶

Não é difícil notar que Machado de Assis compunha “Polônia” nas pegadas do texto de sua epígrafe, ambos perpassados pela fé na ressurreição de Cristo. A respeito do *Livro da Nação Polaca* e a crucificação e ressurreição daquela nação, Adam Zamoyski escreve:

Mickiewicz sugere que a Polônia foi crucificada pela causa da justiça. A crucificação ter-se-ia destinado a expiar os pecados políticos do mundo e levaria à ressurreição. Esta imagem messiânica era portadora de esperança. Cristo também gritara na cruz e tivera como resposta o silêncio, mas pela Sua morte tinha vencido à própria morte. Através do seu sacrifício, os Polacos venceriam a Perseguição.¹⁶⁷

Machado de Assis não assistiu à ressurreição polonesa, alcançada pela conquista da sua independência em 11 de novembro de 1918, quando o “sol da liberdade”¹⁶⁸ finalmente brilhou sobre a “gloriosa mas torturada nação”, como a denominou José Bettencourt Machado (1953).¹⁶⁹ Então, quando da publicação das *Poesias completas*, ainda fazia sentido a

¹⁶⁶ SALES, 2020, p. 155.

¹⁶⁷ ZAMOYSKI *apud* SALES, 2020, p. 177.

¹⁶⁸ ASSIS, 1901, p. 19.

¹⁶⁹ MACHADO, 1953, p. 50, tradução nossa. No original: “glorious but tortured nation”.

solidariedade com a nação cativa. No caso do México, retratado no poema anterior, apesar de, em 1901, não estar mais sob o poder de Maximiliano, o eu poético machadiano pôde ter comprovada sua fé na ressurreição. De modo geral, temos, nos dois poemas, nações que foram tomadas e a esperança na liberdade metaforizada na ressurreição cristã. Poderíamos encaixar as duas composições dentro da temática da luta pela liberdade político-nacional apontada por Sales (2020).

Para finalizar nossas considerações sobre os poemas, vale lembrar o que Massa nos conta ao tratar desses poemas nas *Crisálidas*: “Machado de Assis, cidadão ativo de seu país, descobria-se cidadão do mundo. Desta forma, as obras políticas ou ideológicas, ainda que truncadas ou atenuadas, são reveladoras”.¹⁷⁰ Ou, como dissera Samuel Putnam (1948) alguns anos antes, “ele não pertence apenas ao Brasil, mas ao mundo”.¹⁷¹

A seção “Varia” das “Crisálidas”

Crisálidas foi o livro de poemas que mais sofreu alterações ao ser incorporado nas *Poesias completas*. A maturidade do poeta certamente foi fundamental para que Machado de Assis repensasse seus versos de estreia em livro.¹⁷² Se compararmos a organização daquele

¹⁷⁰ MASSA, 1971, p. 400.

¹⁷¹ PUTNAM *apud* KNOWLTON JUNIOR, 1981, p. 46, tradução nossa. No original: “he belongs not to Brazil alone but to the world”.

¹⁷² Vale lembrar que tratamos aqui da estreia do poeta em livro, uma vez que mesmo antes de 1864, Machado de Assis tinha poemas publicados em diferentes periódicos cariocas. São eles: “À Ilma. Sra. D. P. J. A.”, publicado no *Periódico dos Pobres* (1854); “Ela”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “A Palmeira”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “A Saudade”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “Saudades”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “Júlia”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “Lembrança de amor”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “Teu canto”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “A lua”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “Meu anjo”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “Um sorriso”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “Como te amo”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “Paródia”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “A Saudade”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “No álbum do Sr. F. G. Braga”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “A uma menina”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “O gênio adormecido”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “O Profeta”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “O Pão d’Açúcar”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “Soneto à S. M. o Imperador, o Senhor D. Pedro”, publicado na *Marmota Fluminense* (1855); “A Madame Arsène Charton Demeur”, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* (1856); “Dormir no campo”, publicado na *Marmota Fluminense* (1856); “Minha musa”, publicado na *Marmota Fluminense* (1856); “*Consummatum Est*”, publicado na *Marmota Fluminense* (1856); “Um anjo”, publicado na *Marmota Fluminense* (1856); “Dormir no campor”, publicado na *Marmota Fluminense* (1856); “*Cognac*”, publicado na *Marmota Fluminense* (1856); “O grito do Ipiranga”, publicado no *Correio Mercantil* (1856); “Minha mãe”, publicado na *Marmota Fluminense* (1856); “O meu viver” (1856, consultado em REIS, 2009); “Lágrimas” (1856, consultado em REIS, 2009); “Saudades” (1856, consultado em REIS, 2009); “Vai-te”, publicado na *Marmota Fluminense* (1857); “Não?”, publicado na *Marmota* (1857, nesse, em 03 de julho, a *Marmota Fluminense* passa a se chamar apenas *Marmota*); “Resignação”, publicado na *Marmota* (1857); “A,manhã”, publicado na *Marmota* (1857); “A***”, publicado na *Marmota* (1857); “Deus em ti”, publicado na *Marmota* (1857); “O sofá”, publicado na *Marmota* (1858); “Álvares de Azevedo”, publicado na *Marmota* (1858); “Esta noite”, publicado na *Marmota* (1858); “Reflexo”, publicado na *Marmota* (1858); “A morte no calvário”, publicado na *Marmota* (1858); “Vem!”, publicado no *O Paraíba* (1858); “Uma flor? – Uma lágrima” (1858, consultado em REIS, 2009); “Esperança”, publicado no *Correio Mercantil* (1858); “O progresso”, publicado no *Correio Mercantil* (1858); “A Elvira”

primeiro volume com a seção dedicada às *Crisálidas* no livro de 1901, não veremos apenas o corte de mais da metade dos poemas, mas a realocação deles. Com exceção de “Musa consolatrix” e “Última folha”, que claramente eram os pilares que sustentavam a estrutura do livro de 1864, os demais poemas vinham dispostos noutra ordem, aparentando estarem arranjados ao acaso na coleção (ainda que desconfiemos do acaso ao tratarmos de Machado de Assis).

Em 1864, “Epitáfio do México” e “Polônia” já apareciam um na sequência do outro, no entanto, “Alpujarra”, uma tradução de Adam Mickiewicz com temática também político-nacional, estava deslocada para o final do livro, antecedendo os “Versos a Corina”. “O dilúvio” era separado de “Fé” por “Visio”. Naquela publicação, “Fé” era seguido do poema “A caridade”. “O dilúvio”, “Fé” e “A caridade” tinham temas religiosos, nenhum deles sobreviveu nas *Poesias completas*. Entre “Ludovina Moutinho” e “Monte Alverne”, duas elegias, há onze poemas. Logo, poemas que poderiam estar unidos naquele livro pela sua temática, eram separados por outras composições. O intuito aqui não é elencar um arranjo melhor na comparação entre o volume de 1864 e a seção de 1901, a comparação serve, antes, para constatar as diferenças e afirmar que a organização dos versos constrói sentido em cada um dos livros e funciona dentro da sua lógica.

Menos de um mês separa o contrato assinado entre Machado de Assis e a B. L. Garnier (que publicou as *Crisálidas*) do prefácio de Caetano Filgueiras: aquele, datado de 26 de junho de 1864; este, de 22 de julho de 1864. Como apontamos em Miasso (2017), o curto espaço de tempo poderia ter influenciado a disposição dos poemas. No entanto, o poeta pôde repensar seus versos não apenas na estrutura, na pontuação, nas epígrafes, mas na reorganização do volume, o que faz com que encontremos uma nova “crisálida” em 1901. Se

(1858, consultado em REIS, 2009); “A missão do poeta” (1858, consultado em REIS, 2009); “A uma donzela árabe”, publicado n’*O Paraíba* (1859); “A Itália”, publicado no *Correio Mercantil* (1859); “A partida”, publicado no *Correio Mercantil* (1859); “A um poeta”, publicado no *Correio Mercantil* (1859) e transcrita n’*O Paraíba* no mesmo ano; “Condão”, publicado no *Correio Mercantil* (1859); “A redenção”, publicado no *Correio Mercantil* (1859); “Santa Helena”, publicado n’*O Paraíba* (1859); “Nunca mais”, publicado n’*O Paraíba* (1859); “A Ch. F., filho de um proscrito”, publicado no *Correio Mercantil* (1859); “A estrela da tarde”, publicado n’*O Espelho* (1859); “A um proscrito”, publicado n’*O Espelho* (1859); “Ofélia”, publicado no *Correio Mercantil* (1859); “Sonhos”, publicado n’*O Espelho* (1859); “Um nome”, publicado n’*O Espelho* (1859); “Travessa”, publicado n’*O Espelho* (1859); “A Dona Gabriela da Cunha”, publicado n’*O Espelho* (1859); “A Madame de Lagrange”, publicado no *Correio Mercantil* (1859); “Meus versos” (1859, consultado em REIS, 2009); “Souvenirs d’exil” (1859, consultado em REIS, 2009); “Ícaro”, publicado n’*O Espelho* (1860); “Ao carnaval de 1860”, publicado na *Marmota* (1860); “No álbum da artista Ludovina Moutinho”, publicado n’*A Primavera* (1861); “Gabriela da Cunha” (1861, consultado em REIS, 2009); “Ícaro”, publicado n’*O Espelho* (1860); “A Augusta”, publicado n’*O Binóculo* (1862); “Coração perdido”, publicado na *Biblioteca Brasileira, I: lírica nacional* (1862); “Fascinação”, publicado n’*O Futuro* (1863); “Hino patriótico”, publicado na *Semana Ilustrada* (1863) e transcrito no *Diário do Rio de Janeiro* no mesmo ano; e “O casamento do diabo”, publicado na *Semana Ilustrada* (1863).

fizemos esse mesmo trajeto da assinatura do contrato até a data da advertência, veremos que, para as *Poesias completas*, a data da advertência é anterior à data de assinatura do contrato, pois a advertência é datada de 22 de julho de 1900 e o contrato foi assinado 16 dias depois, em 07 de agosto de 1900. Todavia, sabemos, pela carta enviada por Machado a Hipolyte Garnier em 30 de outubro de 1899, que o poeta já estava pensando na reunião de toda a sua “bagagem poética”. Inclusive, o título “Ocidentais” para a seção de poemas ainda não reunidos em livro aparece na carta. Desse modo, somos levados a crer que, em relação às *Crisálidas*, *Poesias completas* teve mais tempo de preparo, além de um autor mais experiente.¹⁷³

Chegamos até aqui apontando os dois pilares que resistiram ao tempo, “Musa consolatrix” e “Última folha”; o trio de poemas com temática romântica acentuada, “Visio”, “Quinze anos” e “Stella”; e os dois poemas com temas político-nacionais, “Epitáfio do México” e “Polônia”. Resta-nos observar os quatro poemas que antecedem os “Versos a Corina”: “Erro”, “Elegia”, “Sinhá” e “Horas vivas”. O que havia de variedade nas *Crisálidas* parece ter sido recolhido por Machado de Assis nesses versos.

A primeira seção das *Falenas* era denominada “Varia”, diferenciando-se das outras três – “Lira chinesa”, “Uma ode de Anacreonte” e “Pálida Elvira” – e marcando a diversidade de temas e de disposição dos poemas. “Erro”, “Elegia”, “Sinhá” e “Horas vivas” formam a “Varia” das “Crisálidas”, pois não parece haver algo que os conecte, mesmo que a aparente falta de conexão possa constituir-se ela mesma numa conexão entre os poemas. Buscamos antes entender a reorganização operada por Machado no volume publicado em 1901 e elucidar a conexão ou a falta dela entre um e outro poema pode nos ajudar nesse caminho.

Ao lado de “Stella” e “Epitáfio do México”, “Erro” está na lista dos poemas que não sobreviveram epigrafados. Então, o trecho de Jean-George Farcy¹⁷⁴ não aparece na publicação de 1901, ainda que tenha acompanhado o poema em 1869, quando da publicação do mesmo no *Jornal das Famílias* com o título “Amor passageiro”. Das *Crisálidas* para as *Poesias*

¹⁷³ Em 20 de fevereiro de 1860, o *Correio da Tarde* anunciou a venda pelo sistema de assinaturas do *Livro dos vinte anos*, de Machado de Assis. Observando a data dos poemas das *Crisálidas*, veremos que o suposto primeiro livro de versos, que ao final das contas não foi publicado, não era o mesmo volume publicado em 1864. A esse respeito, ver Marques (2016).

¹⁷⁴ Como mostramos em Miaso (2017), os versos escolhidos para a epígrafe machadiana de outrora estão na obra *Reliquiae* (1831), no final da primeira estrofe: “vós... Que dos combates do coração amais apenas a vitória / E que sonhais com amor, como se sonha com glória, / O olho altivo e não velado por prantos” (REIS, 2009, p. 44, nota rodapé n. 4). No original: “vous... / Qui des combats du coeur n’aimez que la victoire / Et qui revêz d’amour, comme on rêve de gloire, / L’œil fier et non voilé des pleurs...” (ASSIS, 1864, p. 57). Em dois sextetos mais um verso final em separado, o eu poético francês se despede da sua Thérèse, que sonha apenas com a vitória e a glória, tal qual “uma rainha altiva” (FARCY, J-G., 1831, p. 26, tradução nossa. No original: “(...) une reine altièrè”).

completas, a palavra “nulo” do nono verso foi trocada para a “morto”, seguida de vírgula. No mesmo verso, o ponto é substituído por uma vírgula. Ademais, no verso anterior, a vírgula após o termo “presença” desaparece. A troca de “nulo” por “morto” é bastante ajustada para que se faça contraposição com o termo “vivo”, que encerra o oitavo verso da primeira estrofe: “em tua presença, vivo, / Morto, se estavas ausente,”.¹⁷⁵

De modo geral, o poema trata da desilusão amorosa frente a um “amor passageiro”, uma “fantasia” que, “como obra de um dia”, passou. A segunda estrofe do poema repete os dois versos iniciais nos dois finais: “para eu amar-te devias / Outra ser e não como eras...”, reforçando que o único jeito de o eu poético amar sua interlocutora, era ela sendo outra.¹⁷⁶ Diferentemente do eu poético de “Visio”, aqui, não há o desejo por viver a fantasia, o que há é a resignação e a constatação de que não se quer mais amar a mesma mulher.

A próxima composição, como o título anuncia, é uma “Elegia”, a única que sobreviveu do primeiro livro de poesias, mas não será a única das *Poesias completas*, como veremos adiante. Nas *Crisálidas*, o poema trazia o nome da falecida no título, “Ludovina Moutinho”, porém, já naquela ocasião, havia a inscrição “elegia” antecedendo a epígrafe, mostrando que se tratava de uma composição dedicada ao luto. Os versos de Machado foram compostos no mesmo ano da morte da atriz, 1861, e acreditamos que próximos à data da morte, 20 ou 21 de maio,¹⁷⁷ uma vez que em 17 de junho daquele ano o poema era publicado, com o título “Sobre a morte de Ludovina Moutinho”, no *Diário do Rio de Janeiro*.

Além do título, do periódico para os livros, Machado corta onze versos do poema, os quais compunham uma estrofe alocada entre a terceira e a quarta estrofes do poema nos livros.¹⁷⁸ Como eram versos sobre a arte, pois a falecida era artista, para Massa (1971), a retirada desses versos faz com que o poema se aproxime mais de uma elegia e deixe de ser um poema de circunstância. Somos levados a crer que o mesmo se dá com a troca do título para “Elegia”, o poema deixa de ser exclusivamente sobre a morte da atriz. O título passa de

¹⁷⁵ ASSIS, 1901, p. 20.

¹⁷⁶ Id. *ibid.*, p. 21.

¹⁷⁷ Duas notícias do mesmo periódico, o *Diário do Rio de Janeiro*, trazem essas duas datas.

¹⁷⁸ Filha d’arte, uma parte de seus sonhos

Nessa segunda mãe depositava;
A sua estrela começava apenas
A subir no horizonte, e a luz celeste
Da santa inspiração dos escolhidos
Já rutilava sobre a frente dela.
Oh! Sem dúvida o gênio do teatro
A bafeja no seu berço, e um dia,
Pela mão do futuro coroado,
O seu busto gentil avultaria
Entre os filhos da glória.
(ASSIS, 1976, p. 58).

“Sobre a morte de Ludovina Moutinho” para “Ludovina Moutinho” e, depois, para “Elegia”, simplesmente, distanciando-se cada vez mais do fato que teria inspirado os versos e tornando-se mais universal. Outra alteração entre a publicação de 1864 e a de 1901 está no décimo segundo verso do poema, a palavra “borda”, que estava no periódico e nas *Crisálidas*, é trocada por “beira”.

Como adiantamos, as epígrafes que permaneceram na parte dedicada às “Crisálidas” em 1901 perderam, aquelas que os tinham, os nomes de suas obras, restando apenas o nome dos autores. Assim, permanece apenas o nome de Camões na epígrafe. A epígrafe do poema – “a bondade choremos inocente / Cortada em flor que, pela mão da morte, / nos foi arrebatada d’entre a gente.” –¹⁷⁹ é o quinto terceto da “Elegia XX”, de Camões, publicada em *Rhythmas* (1595), na primeira parte.¹⁸⁰ O processo é semelhante ao que se deu com a escolha de um epitáfio para epigrafar “Epitáfio do México” em 1864. Temos uma elegia para epigrafar a “Elegia” machadiana.¹⁸¹

O tom do poema, como era de se esperar, será o pesar ante a morte inevitável, posto que “(...) tudo morre; / À sentença fatal nada se esquivava,”. A primeira e a segunda estrofes propõem um novo sepultamento em meio à natureza, “(...) ao ar livre, entre os perfumes / Da florente estação (...)”; trazendo, inclusive, uma espécie de epitáfio: “(...) dorme aqui, perto dos anjos, / A cinza de quem foi gentil transunto / De virtudes e graças”.¹⁸² Além disso, o eu poético acentua a juventude da falecida e esse é um dos pontos que liga a composição machadiana à sua epígrafe.

Ao trazer como epígrafe a elegia de alguém que lamenta a morte de um jovem amigo, o eu poético machadiano adianta seu próprio lamento. A elegia camoniana fora escrita em

¹⁷⁹ ASSIS, 1901, p. 22.

¹⁸⁰ O verso camonianos são: “a bondade choremos inocente, / Cortada em flor, que pela acerba morte / Nos foi arrebatada dentre a gente” (CAMÕES, 1861, p. 229, grifo nosso). O segundo verso de Camões aparece alterado, com a troca de “acerba morte” por “mão da morte”.

¹⁸¹ Ainda sobre a epígrafe camoniana, Massaud Moisés, no volume *Machado de Assis: crônicas – crítica – poesia – teatro* (1964), indica na nota que tece para a epígrafe do poema “Elegia” que os versos pertencem à “Elegia XX”, mas que tal elegia foi “erradamente atribuída a Camões por Machado de Assis, baseando-se, por certo, na edição do Visconde de Juromenha (Obras de Luís de Camões, 5 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1861, vol. III, pág. 229)” (MOISÉS, 1964, p. 1864). Porém, não entendemos porque seria um erro Machado ter atribuído a elegia à Camões, uma vez que ela se encontra, como dissemos, no *Rhythmas*, como pudemos verificar pelas *Obras de Luís de Camões* (1783); pela própria edição feita pelo Visconde de Juromenha e indicada na nota de Moisés; e ainda pelos *Excertos das Obras de Luís de Camões* (1880). Em todos esses volumes, encontramos os versos camonianos na Elegia XX. Além disso, Moisés se equivoca ao colocar em seu livro a poesia machadiana já com o título “Elegia”, mas acompanhada da epígrafe com o nome de Camões junto da obra *Elegias*, pois, nas *Poesias completas*, Machado apenas assina a epígrafe com o nome do autor e sem o título da obra. Todavia, o pesquisador assertivamente notou que, na epígrafe machadiana, há uma alteração da posição da vírgula no segundo verso, haja vista que nos livros de Camões a vírgula antecede o “que” no segundo verso da epígrafe.

¹⁸² ASSIS, 1901, p. 22-25.

homenagem a D. Telo de Menezes, morto numa batalha na Índia. O poema português é dedicado à mãe do jovem combatente, que era amiga de Camões.¹⁸³ Além disso, como visto em Miasso (2017), a escolha da epígrafe portuguesa pode revelar uma homenagem a Gabriela da Cunha, mãe de Ludovina e amiga de Machado. Para Marcelo Sandmann (2008), “lamentando a morte da filha, lamentava Machado também o sofrimento sentido pela mãe, menos através de sua própria elegia, mais pela remissão à elegia apócrifa de Camões”.¹⁸⁴ A estrofe final desse poema é um alento à Ludovina e um pedido de desculpas:

Dorme, dorme tranquila
 Em teu último asilo: e se eu não pude
 Ir espargir também algumas flores
 Sobre a lájea da tua sepultura;
 Se não pude, – eu que há pouco te saudava
 Em teu erguer, estrela, – os tristes olhos
 Banhar nos melancólicos fulgores,
 Na triste luz do teu recente ocaso,
 Deixo-te ao menos nestes pobres versos
 Um penhor de saudade, e lá na esfera
 Aonde aprouve ao Senhor chamar-te cedo,
 Possas tu ler nas pálidas estrofes
 A tristeza do amigo.¹⁸⁵

O eu poético, ao repetir o vocábulo “dorme”, dá certa doçura aos versos, acalenta a artista desejando um sono tranquilo. O pedido de desculpas vem em formato de poesia e aquele que, no verso final, chama a si mesmo de amigo da falecida, escreve os versos no lugar das flores que não pôde ir lançar sobre a sepultura. Ao final da estrofe, aparece, ainda, a saudade e o Senhor, que cedo chamou a jovem para junto Dele, o que ecoa o poema da epígrafe, uma vez que o eu poético português, além de amigo do falecido, deseja que seus versos sejam ouvidos: “se ao passar do Leste, não perdeste / a memória de mim, que tanto te amo, / e por íntimo amigo me tiveste, / Com atenção escuta o meu reclamo / não desprezes de ouvir lá dessa altura / a baixa e rouca voz, com que te chamo”.¹⁸⁶ Como pudemos notar, é comum em ambos os poemas a amizade entre o eu poético e os falecidos, o desejo de que seus versos sejam ouvidos e certa posição humilde no labor poético marcada, no poema de Machado, pelas “pálidas estrofes”, e, no poema de Camões, pelo volume baixo e pela rouquidão da voz. Não bastasse, unem os poemas a crença cristã de que aqueles que faleceram foram para o alto, ao encontro do Senhor.

¹⁸³ A esse respeito, ver Reis (1867).

¹⁸⁴ SANDMANN, 2008a, s/p.

¹⁸⁵ ASSIS, 1901, p. 25.

¹⁸⁶ CAMÕES, 1912, 245.

O poema seguinte, “Sinhá”, praticamente manteve o mesmo texto desde a sua primeira publicação, n’*O Futuro* de 15 de abril de 1863. A única mudança operada aconteceu em 1901: a retirada da inscrição “num álbum. – 1862”, logo abaixo do poema, e do nome de “Salomão” após a epígrafe. Como adiantamos, a exclusão do nome de Salomão provavelmente se deu pela impossibilidade da verificação de autoria do versículo bíblico, tratando-se de um texto atribuído ao Rei de Israel, o que justificaria que, diferentemente das outras epígrafes, essa permanecesse apenas com o nome da obra e não do autor.

A epígrafe de “Sinhá” é a única de fonte bíblica sobrevivente na parte destinada às “Crisálidas” em 1901.¹⁸⁷ Isso abre a possibilidade de apostar que tal sobrevivência se relacione ao fato a epígrafe ser um antes um texto poético que religioso, como já apontara Miranda (2013): “a melhor explicação para a persistência da epígrafe talvez resida no encanto propriamente poético dos versos bíblicos”.¹⁸⁸ Então, já poeta maduro, interessava mais ao Machado de Assis do início do século XX a literatura, a poética, que o trecho bíblico poderia conter que a sua cristandade em si.¹⁸⁹

A epígrafe selecionada por Machado está no início do livro bíblico, o versículo continua a caracterização dos lábios e do peito do amado iniciada no versículo de abertura dos Cânticos. O trecho completo da epígrafe seria: “fragrantes como os mais preciosos bálsamos. O teu nome é como óleo derramado: por isso as donzelinhas te amarão” (Cântico dos Cânticos 1, 2).¹⁹⁰ Desse modo, quem fala no trecho escolhido por Machado é a sulamita, amada do rei, logo, uma voz feminina, o que difere do eu poético machadiano.

Não passa despercebida a referência à “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias no canto do sabiá do final do poema. E não só a menção ao canto nos faz lembrar o poema gonçalvino, mas a construção comparativa de superioridade da terra do eu poético exilado. As aves da terra do exílio, não gorjeiam como as da terra natal. O céu da sua terra tem mais estrelas, as várzeas têm mais flores, os bosques têm mais vida e a vida, mais amores. O prazer encontrado pelo eu poético é maior na sua própria terra, bem como os primores da sua terra são superiores aos do exílio. O movimento de comparação para dar superioridade está nos versos gonçalvinos e nos machadianos. Ao ser superior ao canto do sabiá, o nome de Sinhá é superior à própria poesia.

¹⁸⁷ Em 1864, o poema “O dilúvio” trazia como epígrafe um trecho do Gênesis (capítulo VII, versículo 12).

¹⁸⁸ MIRANDA, 2013, p. 10.

¹⁸⁹ Em Miaso (2017) apontamos a alegorização que a igreja propõe para esse poema bíblico, a fim de que ele possa ser entendido dentro das relações entre Deus e seu povo e não simplesmente entre os amantes.

¹⁹⁰ A BÍBLIA, 1860, 404.

A comparação também está no texto bíblico, mas não a fim de colocar o amado ou a amada num andar superior, mas em igualdade, como já poderíamos supor pela epígrafe, visto que o nome dele “é como óleo derramado”. Ou, em outros trechos: “os seus olhos são como as pombas (...)” (Cântico dos Cânticos 5, 12),¹⁹¹ “(...) as juntas das tuas cochas são como uns colares, que foram fabricados por mão de mestre” (Cântico dos Cânticos 7, 1)¹⁹² entre outros. Ao logo de todo o sétimo capítulo do Cântico, Salomão faz comparações para mostrar como é a beleza da sulamita.

Toda a construção machadiana fora pensada para elevar o nome da amada, que inclusive, é superior ao eu poético, que a chama justamente Sinhá e que coloca a voz feminina da sulamita da epígrafe no posto elevado do poema. Assim, a superioridade está anunciada no título do poema e na epígrafe, pois, como apontamos em Miasso (2017), esse óleo que se derrama, quando em água não se mistura, ficando na superfície; e quando em outro lugar acaba por impregnar o local, sendo de difícil remoção. Ainda é possível que nos lembremos que o Cântico é conhecido como Cântico Superlativo, ou seja, um canto elevado, tal qual fora elevado e enaltecido o nome de Sinhá. Ela é superior à poesia pelo canto do sabiá e à própria sulamita, pois é não é comparada em igualdade. Enquanto o suposto autor do Cântico dos Cânticos era um rei, no poema machadiano ele é servo, a soberana é Sinhá.

Para finalizar a seção variada de poemas das *Crisálidas*, temos “Horas vivas”, cuja primeira publicação aconteceu em primeiro de agosto de 1864 no *Diário do Rio de Janeiro*.¹⁹³ A Comissão Machado de Assis aponta uma publicação intermediária entre as *Crisálidas* e as *Poesias completas*, em *O País*, transcrito no artigo de A. A. Palestra, em 04 de janeiro de 1896. Somente nessa publicação, o décimo verso do poema aparece “e abraçadas”, enquanto nas demais, o verso é “animadas”. A hipótese que a Comissão lança para sanar a alteração no

¹⁹¹ Id. *ibid.*, p. 406.

¹⁹² Id. *ibid.*, p. 406.

¹⁹³ Quando publicados no periódico, os versos acompanhavam uma crônica sobre os acontecimentos da semana da série “Ao acaso”, que naquela ocasião saiu numa segunda-feira, e não no domingo, como era de costume. Machado se justifica aos leitores: “antes de concluir devo dar uma explicação aos meus leitores habituais. / Apareço algumas vezes à segunda-feira, – hoje como na semana passada; mas isso não quer dizer que eu tenha mudado o meu dia próprio, que é o domingo. / A profissão do folhetim não é ser exato como um relógio; e ainda assim, todos sabem como, até na casa dos relojoeiros, os relógios divergem entre si. / Se é lícito ao relógio variar, não é ao folhetim que se deve pedir uma pontualidade de Monte-Cristo. / Eu cismo os meus folhetins sempre a horas mortas, e acontece que nem sempre posso fazê-lo a tempo de aparecer no domingo. / Fiquem avisados. / Disse – horas mortas – para seguir a linguagem comum; mas haverá acaso horas mais vivas que as da noite? / É esta pelo menos a opinião de um poeta nos seguintes versos, escritos no álbum de uma senhora de espírito.” (ASSIS, 1864, p. 1). Ainda sobre a publicação no periódico, a Comissão Machado de Assis (1976) traz, por algum equívoco, a data de primeiro de abril de 1864 para essa publicação e, numa segunda entrada, apresenta a data de primeiro de agosto. Reis (2009), provavelmente se baseando no que fora trazido pela Comissão num primeiro momento, também aponta a data da publicação no periódico como sendo primeiro de abril.

verso é a de que, em 1896, Palestra tenha se valido do manuscrito do poema, que estaria, como mostra a inscrição das *Crisálidas*, “no álbum da Exma. Sra. D. C. F. de Seixas”.¹⁹⁴ O poema apresenta apenas uma ligeira alteração na publicação de 1901 ao retirar a vírgula do final do segundo verso da quarta estrofe.

Ao lado de “As ventoinhas”, “Horas vivas” era um dos poemas das *Crisálidas* com uma cadência bastante ritmada. Sabemos que “As ventoinhas” não sobreviveu nas *Poesias completas*, apesar de seus sextetos combinando redondilha maior e trissílabos, no esquema rímico AABAAB. Veremos que a escolha para “Horas vivas” é semelhante na métrica: temos cinco oitavas; nelas, alternam-se versos em redondilha menor e trissílabos; e o esquema rímico será AAABCCCB.

O poema nos traz, na estrofe de abertura, a referência à história de Cíntia – também conhecida por Ártemis, Selene, ou Diana,¹⁹⁵ na mitologia romana – e o pastor Endimião. Ainda que a referência seja facilmente identificável, pois o nome de Cíntia está no terceiro verso da estrofe, é um pouco mais complicado saber qual seria a versão do mito retratada no poema. Em todas as versões que encontramos, Cíntia, deusa da lua e da caça, enamora-se de Endimião. Todavia, há versões em que o pastor é condenado por Hera a um sono de trinta anos; noutras, como a de Cícero, a própria Cíntia teria feito com que ele adormecesse; ou Zeus teria dado ao jovem pastor o sono para lhe preservar a beleza. Há ainda, versões em que Endimião não é pastor, mas rei.¹⁹⁶ Porém, mesmo não sabendo a exata versão que possa ter influenciado o poema machadiano, a presença de Cíntia e do homem que dorme são suficientes para atestarmos o mito como uma referência.¹⁹⁷ Assim, ao final do poema, vemos que Machado reconta em seus versos o mito grego, ainda que sem dar nome ao “homem”:

Horas vivas

Noite: abrem-se as flores...
 Que esplendores!
 Cíntia sonha amores
 Pelo céu.
 Tênuas as neblinas
 Às campinas
 Descem das colinas,

¹⁹⁴ ASSIS, 1864, p. 101. De acordo com Ubiratan Machado, trava-se da senhora Carlota Ferreira de Seixas (MACHADO, 2008)

¹⁹⁵ Optamos chamar a deusa grega por Cíntia pelo fato de o eu poético machadiano usar esse nome para se referir a ela.

¹⁹⁶ Consultamos algumas dessas versões em Genest; Féron & Desmunger (2006), Bulfinch (2002), Littleton (2005) e Cardoso (2009).

¹⁹⁷ Esse mito também pode ser encontrado na obra camoniana, na “Ode primeira, à Lua” (*Rimas*, 1598) e no soneto numerado como “229” no volume *Obras completas* (1873). Apesar da referência em comum, as composições portuguesas não se aproximam em outros aspectos do poema machadiano.

Como um véu.

Mãos em mãos travadas,
Animadas,
Vão aquelas fadas
Pelo ar;
Soltos os cabelos,
Em novelos,
Puros, louros, belos,
A voar.

— “Homem, nos teus dias
Que agonias,
Sonhos, utopias,
Ambições;
Vivas e fagueiras,
As primeiras,
Como as derradeiras
Ilusões!

Quantas, quantas vidas
Vão perdidas
Pombas malferidas
Pelo mal!
Anos após anos,
Tão insanos,
Vêm os desenganos
Afinal.

Dorme: se os pesares
Repousares,
Vês? — por estes ares
Vamos rir;
Mortas, não; festivas,
E lascivas,
Somos — horas vivas
De dormir —”¹⁹⁸

A começar pelo título, ele faz referência ao que poderia ser o oposto da expressão “horas mortas”, destinada a descrever o final da noite e o início da madrugada, quando já não há movimento nas ruas.¹⁹⁹ Se são vivas as horas, o leitor poderia esperar um poema sobre o dia. Diferente disso, o eu poético logo na primeira estrofe faz a ambientação da cena iniciando o primeiro verso do poema justamente com o substantivo “noite” seguido dos dois pontos. Ao longo da primeira oitava vai se estabelecendo a atmosfera noturna: as flores se abrem; Cíntia,

¹⁹⁸ ASSIS, 1901, p. 28-29.

¹⁹⁹ PRIBERAM, 2022, s/p.

nome poético da lua, de acordo com Miranda (2023a),²⁰⁰ aparece romanticamente sonhando amores; e as colinas recebem a neblina “como um véu”.²⁰¹

Essa primeira estrofe nos levará, no decorrer da leitura das *Poesias completas*, a outros dois poemas, ambos das “Americanas” e que aparecem na sequência um do outro. Primeiro, quando lemos sobre a flor que se abre durante a noite, lembramo-nos da “Flor do embiruçu”, poema dedicado à noite pela alegoria da flor que só desabrocha nesse período do dia. Além disso, a lua, que aqui é apresentada como Cíntia, em “Americanas” será Jaci, nos versos de “Lua nova”.

A segunda estrofe traz as fadas de cabelos encaracolados, “em novelos / Puros, louros, belos.”.²⁰² Essas fadas, que nos recordam as fadas de “As ventoinhas”, as quais estavam “abraçadas como irmãs”,²⁰³ estão animadas e com as mãos dadas: “mãos em mãos travadas.”.²⁰⁴ Elas serão interlocutoras de um homem que está a cismar ou a sonhar naquela noite ao longo das próximas três estrofes do poema. O homem que não tem nome também não tem voz e nos recorda um pouco o eu poético de “Visio” ou de “Erro”, diante da desilusão amorosa, entregue ao seu destino, resignado. Na terceira e na quarta estrofes, temos vocábulos que acentuam a fantasia do suposto Endimião: agonias, sonhos, utopias, ilusões, “pombas mal feridas”, insanos, desenganos.²⁰⁵ Ora, não seriam as fadas parte dessa fantasia?

Enfim, na oitava que encerra o poema, assim como a noite era seguida dos dois pontos na estrofe de abertura, as fadas usam o imperativo seguido dos dois pontos para pedir que o homem durma, repousando seus pesares. Animadas como foram apresentadas, convidam-no a rir, pois as horas da noite não seriam mortas, como estabelece a expressão cotidiana, mas “festivas” e “lascivas”. E, acentuada pelo itálico – que aparecia desde a publicação no periódico –, a expressão “*horas vivas*” está no penúltimo verso do poema caracterizando a hora de dormir.²⁰⁶

Vemos, no poema, que esse homem, que como dissemos não tem nome nem voz, é apresentado como submisso às fadas. Não há resistência para adormecer e para não entrar naquela fantasia festiva e lasciva das “horas vivas”, ainda que as fadas tenham colocado como

²⁰⁰ José Américo Miranda, na edição de número 12 da revista *Machadiana Eletrônica*, faz uma cuidadosa apuração dos poemas das *Crisálidas* e tece um importante aparato editorial acerca das publicações desses poemas. Apesar da publicação da edição datar, no site da revista, de 23 de setembro de 2019, o corpo dos artigos faz referência ao ano de 2023, por isso o adotamos aqui.

²⁰¹ ASSIS, 1901, p. 28.

²⁰² Id. *ibid.*, p. 28.

²⁰³ Id. 1864, p. 117.

²⁰⁴ Id. 1901, p. 28.

²⁰⁵ Id. *ibid.*, p. 28.

²⁰⁶ Id. *ibid.*, p. 29.

pesar e utopia as agonias do dia. É com o homem adormecido nesse encanto das fadas que chegaremos aos “Versos a Corina”.

Os “Versos a Corina”

Tal qual nas *Crisálidas*, os “Versos a Corina” são o penúltimo poema na parte dedicada ao livro de 1864. Na primeira coletânea, o título e a epígrafe apareciam numa folha de guarda, separados até mesmo da primeira parte desse poema. Em 1901, a epígrafe que serve ao conjunto das seis partes é a única que permanece – “calando o nome desta gentilíssima” –,²⁰⁷ ou seja, todas as seis epígrafes que acompanhavam cada umas das partes foram cortadas da “edição final” das poesias machadianas. Então, o título e a epígrafe de Dante Alighieri passam a dividir a página com a primeira parte do poema.

A epígrafe dos “Versos a Corina” fora retirada de *Vita Nuova* (1282-1295), mais especificamente da vigésima terceira parte dessa obra de Dante Alighieri. A gentilíssima do poeta italiano era Beatriz, mas o nome da Corina machadiana, como a epígrafe anuncia, continua, ainda hoje, calado. Contudo, interessa-nos mais aquilo que a poesia dedicada a Corina nos oferta que a identificação de uma Corina real na biografia de Machado de Assis. Especialmente se nos lembrarmos que a Corina do poema pode ser metáfora para a própria poesia ou pode fazer referência à personagem de Madame de Staël em *Corinne, ou l'Italie*, ou, por fim, pode ter sido usada apenas para encobrir o nome de uma suposta amada do poeta. Acreditamos que, no caso dos “Versos a Corina”, em que todas as epígrafes das partes foram subtraídas, restando apenas a de Dante, a relação com a essa epígrafe não será como se o eu poético recontasse a história de Dante e Beatriz, mas como se calasse propriamente o nome da sua Beatriz, ou sua Corina. Não podemos nos esquecer do efeito acessório da epígrafe. Pode ser que, para o Machado de Assis dos 1900, um poema de seis partes com sete epígrafes fosse exagero, somado ao fato de que o Romantismo, que trouxe para muitos de seus poetas a referência no formato de epígrafe,²⁰⁸ já não tinha a mesma força quando da publicação das *Poesias completas*.

Partindo para a primeira parte, vale a observação de que, mesmo que a redação do texto seja quase a mesma nos dois livros, houve uma alteração na terceira e quarta estrofes. Em *Crisálidas*, elas eram duas oitavas; no entanto, nas *Poesias completas*, elas se tornaram uma décima e uma sextilha, pois os dois primeiros versos da quarta estrofe do primeiro livro

²⁰⁷ REIS, 2009, p. 50, nota de rodapé n. 13. No original: “tacendo il nome di questa gentilissima” (ASSIS, 1901, p. 30).

²⁰⁸ A esse respeito, ver Candido (1996).

passam a ser os dois últimos da terceira, no livro derradeiro. Levando em consideração o assunto da estrofe e a pontuação dos versos, acreditamos que esse possa ter sido um equívoco do editor da Garnier. Além disso, retirou-se, como sabemos, a epígrafe, que tinha como fonte a estrofe final do poema “A Diana”, de Auguste Brizeux, na parte intitulada “Histoires Poétiques” das suas *Oeuvres Complètes* (1860): “pois a beleza mata / Quem a vê / Ela embriaga e mata”.²⁰⁹

Nessa primeira parte, Corina será apresentada ao leitor desde o seu nascimento, no primeiro verso: “tu nasceste de um beijo e de um olhar (...)”. Ao longo do poema, será construída a imagem de Corina de modo a parecer impossível não se enamorar dela. Corina é nascida do beijo de amor e do olhar do próprio Senhor. O eu poético, como era de se esperar, coloca-se submisso a ela. Uma vez que sua amada nasceu do olhar do Senhor, é uma criatura divina, enquanto ele, o eu poético, tem “olhos mortais”. Mesmo a natureza reagia com júbilo ante a aparição de Corina.²¹⁰

Ela era o ideal de mulher do eu poético: “era assim que eu sonhava a mulher”.²¹¹ Suas características são comparáveis a Juno e a Helena.²¹² E ante tamanha fascinação, “que pede do poeta o amante coração?”, viver “de uma fusão do ser, de uma efusão do amor”.²¹³ A sexta e a sétima estrofes, que trazem um recuo e uma métrica diferente das demais,²¹⁴ tratam dessa e(fusão) entre os amantes. Nessa e(fusão), Corina é colocada como única, uma vez que são apagadas “outras lembranças” e perdidas “outras ilusões”. Ao final do poema, como que obedecendo à lei da natureza (pois a brisa e a flor diziam que se amassem), o eu poético faz de Corina sua interlocutora para que se amem e vivam “de uma fusão do ser, de uma efusão do amor”.²¹⁵

Na segunda parte dos “Versos Corina”, encontramos um eu poético menos efusivo que o da primeira parte e lamentoso. Antes das *Crisálidas*, a segunda parte fora publicada no *Correio Mercantil* de 23 de março de 1864 e sem epígrafe, a qual acompanha o poema somente na publicação em livro de 1864, sendo novamente retirada em 1901, nas *Poesias completas*. Essa instabilidade da presença da epígrafe nos adianta a possibilidade de que se

²⁰⁹ REIS, 2009, p. 50, nota de rodapé n. 14. No original: “car la beuté tue / Qui l’a vue, / Elle enivre et tue” (ASSIS, 1864, p. 125).

²¹⁰ ASSIS, 1901, p. 30.

²¹¹ Id. *ibid.*, p. 31.

²¹² Juno, na mitologia romana era a rainha olímpica, senhora dos partos, protetora do casamento e da fidelidade conjugal. Helena, era conhecida como a mais bela das mulheres.

²¹³ ASSIS, 1901, p. 31.

²¹⁴ Com exceção da sexta e da sétima estrofes, as demais apresentam um número variado de versos alexandrinos. As cinco primeiras estrofes trazem rimas emparelhadas, e a última estrofe, rimas alternadas. A sexta e sétima estrofes não apresentam esquema rímico definido e trazem versos escritos em redondilha maior.

²¹⁵ ASSIS, 1901, p. 32.

tratava de uma referência aparentemente encaixada no poema. A epígrafe que fora escolhida para estar na publicação da segunda parte nas *Crisálidas* é do francês Arsène Houssaye e a encontramos tanto no poema chamado “L’enfer”, mas publicado incompleto, quanto no poema chamado “Les paradis perdus”, publicado em sua completude. Em seus títulos, os poemas franceses fazem referência ao “Inferno” de Dante e ao *Paraíso Perdido* (1667) de John Milton, respectivamente. A epígrafe que Machado escolheu para sua segunda parte quando publicada em livro em 1864 fora: “meu pobre coração, recobra tua sublime coragem / E me canta tua alegria e tua aflição”²¹⁶.

A composição se dá em 15 quartetos de versos decassílabos e rimas opostas. Entre o décimo segundo e o décimo terceiro quartetos, há a inserção de uma estrofe em recuo formada por 21 versos em redondilha maior e sem esquema rímico definido, lembrando as duas estrofes recuadas da primeira parte. Os dois primeiros versos do poema adiantam que não devemos esperar o mesmo eu poético dos “primeiros dias”: “a minha alma, talvez, não é tão pura, / Como era nos primeiros dias”.²¹⁷ No decorrer de doze estrofes, temos um eu poético que não vê mais aquele encanto inicial, mas que tenta voltar a ele. Podemos citar versos como: “nunca mais respirei a paz e a calma, / E me perdi na porfiosa lida”; “não sei que fogo interno me impelia / À conquista da luz, do amor, do gozo,”; “corri de campo em campo e plaga em plaga”; “tudo aos meus olhos ávidos fugia...”; “nada! Volvi o olhar ao céu. Perdi-me”; “desiludido, exausto, ermo, perdido,”.²¹⁸

Chegando na décima segunda estrofe, o eu poético, por meio do ponto no meio do verso, destaca: “assim falei”. E murmurando aos ventos, num “estreito abraço”, ele se une a terra e repete ao eco seus lamentos. É jogado ao chão, como Endimião no poema anterior, que ele reencontra a fantasia da amada, a sua “visão de amor infinito” e é graças a esse “sonho voluptuoso” que ele consegue erguer-se. Aquela mulher que na primeira parte era o exatamente como ele a sonhava, aqui é novamente o “(...) ideal sonhado / que em toda parte busquei” e é por ela que sofre o eu poético.²¹⁹

A antepenúltima e a penúltima estrofes se unem por meio da conjunção condicional “se”. Novamente, o eu poético reforça que, talvez, sua alma não seja pura como nos primeiros dias e acrescenta que o tempo e o cansaço podem ter feito com que ele beijasse a terra no

²¹⁶ REIS, 2009, p. 52, nota de rodapé n. 15. No original: “mon pauvre coeur, reprends ton sublime courage / Et me chantes ta joie et ton déchirement” (ASSIS, 1864, p. 129).

²¹⁷ ASSIS, 1901, p. 33.

²¹⁸ Id. *ibid.*, p. 33-35.

²¹⁹ Id. *ibid.*, p. 35.

“mortal abraço”; contudo, já na estrofe final, Corina é capaz de regatá-lo e levantá-lo, como se ela, divina que é, tivesse o poder de fazer reviver os mortos.²²⁰

Podemos destacar duas referências interessantes no poema. A décima estrofe, no seu último verso, traz uma sutil lembrança do livro bíblico do Eclesiastes ao tratar do “último sono” – ou seja, da morte – aguardado por um eu poético desiludido e exausto, que espera “volver à terra, de que foi nascido”.²²¹ No décimo segundo capítulo do Eclesiastes, sétimo versículo, temos: “e o pó se torne na sua terra donde era, e o espírito volte para Deus, que o deu”.²²² A referência cristã é seguida da referência pagã, a “Cibeles fecunda” da décima primeira estrofe, que, na mitologia romana é a deusa da fertilidade da natureza. Por outro lado, na mitologia grega, Cibele, depois de não ter seus sentimentos correspondidos por Átis, fez com que ele castrasse a si próprio, tornando-se a deusa do desejo não correspondido. Nesse sentido, ao mesmo tempo que Cibele pode ser a “morada triste e escura”, ela é, para o eu poético, glória e descanso, podendo representar tanto um amor não correspondido quanto a terra fértil para qual o eu poético, pela sua referência cristã, aguarda voltar.²²³

Chegando à terceira parte dos “Versos a Corina”, assim como a segunda, ela teve sua primeira publicação no *Correio Mercantil* de 26 de março de 1864 e, naquela ocasião, o poema também não contava com epígrafe, a qual lhe fora acrescentada somente na publicação das *Crisálidas*. Tal epígrafe, de autoria do polonês Adam Mickiewicz, aparece em português no poema de Machado de Assis, que indica que aqueles eram versos retirados dos *Sonetos da Criméia*. O equívoco já fora identificado por nós em Miasso (2017), quando vimos que, na verdade, os versos poloneses estariam no poema “A D. D.”: “se tu pudesse viver um dia na minh'alma... feliz criatura, tu saberias o que é sofrer”.²²⁴

²²⁰ Id. *ibid.*, p. 36.

²²¹ Id. *ibid.*, p. 34.

²²² A BÍBLIA, 1860, p. 404.

²²³ A fecundidade de Cibele pode ser encontrada em dois poemas de Houssaye, “Ode panthéiste dediée a Homère” e “Aux poëts”, nos quais a deusa é chamada “natureza fecunda” e “nossa mãe fecunda”, respectivamente. No original: “notre mère féconde” (HOUSSAYE, 1857, p. 214, tradução nossa).

²²⁴ No original: “gdybyś ty na dzień jeden była w mojej duszy! / Na dzień cały? – Nie – takiej nie życzę katuszy. / Gdyby godzinę tylko – szczęśliwe stworzenie, / Poznałabyś natenczas, co to jest cierpienie” (MICKIEWICZ, 2015, s/p). Na tradução para o francês: “Oh! Si tu demeurais un seul jour dans mon âme! / Tout un jour? Non... Je ne souhaite pas un pareil tourment; / Mais une heure, une seule!... Heureuse créature, oh! / Tu saurais alors ce que c'est que souffrir” (MICKIEWICZ, 1859, p. 98). Machado utilizou esses mesmos versos na epígrafe da sexta parte dos “Versos a Corina” quando a publicou no *Diário Oficial* de 18.09.1864: “se tu pudesses viver um dia na minh'alma... um dia inteiro... Não... Não te desejo esse tormento.... Mas, uma hora só... Feliz criatura, então, sim, tu saberias o que é sofrer!” (ASSIS, 1976, p. 64). Contudo, para publicação em livro mudou a epígrafe da sexta parte para um trecho de Homero. Na parte III, como é possível observar, Machado suprime alguns versos intermediários.

A maior diferença entre a publicação da terceira parte nos dois livros não está na ausência da epígrafe, mas na ausência de duas estrofes inteiras, a saber, a oitava e a nona da redação nas *Crisálidas*:

Que valem glórias vãs? A glória, a melhor glória,
 É esta que nos orna a poesia da história;
 É a glória do céu, é a glória do amor.
 É Tasso eternizando a princesa Leonor;
 É Lídia ornando a lira ao venusino Horácio;
 É a doce Beatriz, flor e honra do Lácio,
 Seguindo além da vida as viagens do Dante;
 É do cantor do Gama o hino triste e amante
 Levando à eternidade o amor de Catarina;
 É o amor que une Ovídio à formosa Corina;
 O de Cíntia a Propércio, o de Lésbia a Catulo;
 O da divina Délia ao divino Tibulo.
 Esta a glória que fica, eleva, honra e consola;
 Outra não há melhor.

Se faltar esta esmola,
 Corina, ao teu poeta, e se a doce ilusão,
 Com que se alenta e vive o amante coração,
 Deixar-lhe um dia o céu azul, tão tranquilo,
 Nenhuma glória mais há de nunca atraí-lo.
 Irá longe do mundo e dos seus vãos prazeres,
 Viver na solidão a vida de outros seres,
 Vegetar como o arbusto, e murchar, como a flor,
 Como um corpo sem alma ou alma sem amor.

Ah! Faze que estas ilusões tão vivas
 Nunca se tornem pálidas lembranças;
 E nem voem as minhas esperanças
 Como um bando de pombas fugitivas!²²⁵

Pela quantidade de nomes próprios dos poetas e das suas respectivas amadas, não é difícil supor que o trecho suprimido estava recheado de referências.²²⁶ Excluídas as estrofes, a terceira parte, nas *Poesias completas*, é encerrada na sétima estrofe. Essa é a menor parte dos “Versos a Corina”, são sete quartetos de versos decassílabos e rimas opostas. Pela manutenção da estrutura das estrofes, da métrica e das rimas, veremos que o tom dessa terceira parte se aproxima ao da parte que a antecede, um eu poético lamentoso e desesperançoso. Junto dessa perda da esperança está a perda da fantasia, que vem ao poema

²²⁵ ASSIS, 1864, p. 138.

²²⁶ Ainda sobre os versos excluídos das *Poesias completas*, vale tomar nota que, neles, talvez esteja a pista para a escolha do nome de Corina, tomada de empréstimo da amada de Ovídio. Não bastasse, é curioso que pensar que Machado de Assis excluiu, nessas duas estrofes, os versos escolhidos, em setembro de 1898, por José Veríssimo e Lúcio de Mendonça para serem o dístico da Academia Brasileira de Letras: “Esta a glória que fica, eleva, honra e consola; / Outra não há melhor” (ASSIS, 1864, p. 138). Em 21 de junho de 1929, o monumento em homenagem a Machado de Assis foi inaugurado, aos pés do poeta, está o primeiro verso do dístico.

na forma mitológica de Quimera, que tinha corpo de leão e cabra e lançava fogo pelas narinas, por isso as “nuvens flamejantes” que cobrem o céu primaveril do eu poético.

As esperanças do eu poético abrem a estrofe voando “como um bando de pombas fugitivas”, fazendo que restem apenas as “pálidas lembranças”. As três primeiras estrofes são regidas pelo advérbio de circunstância da primeira estrofe: “quando”, tratando do tempo em que o eu poético perca as suas esperanças e não mais possa ver ou ouvir sua musa-Corina, completando sua tristeza. E as três estrofes seguintes – reforçando no primeiro verso da terceira estrofe: “quando assim seja (...)” –, elucidam o que acontecerá quando o eu poético perder o amor de Corina. Ele conta que se entregará à “escura soledade” abandonando a ambição pelo prazer e pela felicidade; desenganado, não procurará evocar suas memórias; e “envolvido em [si] mesmo”, sua fantasia colherá as asas. A estrofe final mostra que, sem alcançar o amor de Corina, que é a “maior glória” de sua alma, de nada vale para o eu poético ter “outra esperança” ou “alheia palma”.²²⁷

Depois de apresentar sua gentilíssima, de sofrer as angústias desse amor até perder suas esperanças, na quarta parte é chegado o momento da súplica e o eu poético não suplicará sozinho, as brisas, a luz, as águas e as selvas farão coro à sua voz. Assim, no final dessa parte, ele indaga Corina: “ouviste a natureza? Às súplicas e às mágoas / Tua alma de mulher deve palpitar”.²²⁸ Lembremos que, naquela primeira parte, era em obediência à lei da natureza que o eu poético convidava Corina para que se amassem.

Como as demais partes dos “Versos a Corina”, a quarta perdera sua epígrafe em 1901. Inclusive, acerca dessa epígrafe, ela é superficial o bastante para dificultar a busca de sua fonte: “tu não vês?”.²²⁹ A curta pergunta vinha apenas acompanhada das iniciais “A. M.”. Estabelecemos algumas possibilidades de autoria dessa epígrafe em Miasso (2017). Já naquela ocasião, era difícil relacionar com afinco a epígrafe e o poema por uma incerteza acerca do texto fonte da epígrafe. Assim, valendo-nos apenas do curto trecho recortado por Machado, poderíamos dirigir a pergunta da epígrafe à Corina, que não vê/ouve as súplicas naquele poema. Na ausência da epígrafe, é o próprio eu poético quem a indaga.

Do mesmo modo como aconteceu com a segunda e a terceira partes, a epígrafe esteve na quarta parte apenas nas *Crisálidas*. Naquele mesmo ano de 1864, em 16 de abril, o poema fora publicado sem epígrafe no *Diário do Rio de Janeiro*; e em 18 de setembro, no *Diário Oficial do Império do Brasil*. Outra mudança interessante está na exclusão, em 1901, daquela

²²⁷ ASSIS, 1901, p. 37-38.

²²⁸ Id. *ibid.*, p. 42.

²²⁹ REIS, p. 56, nota de rodapé n. 18. No original: “ne vois-tu pas?” (ASSIS, 1864, p. 139).

que era a segunda estrofe do poema nas *Crisálidas* e na publicação dos periódicos. A estrofe excluída fazia referência à Petrarca e Rembrandt:

Tu, criação feliz de um dia de pureza,
Em que a terra não teve um só pecado, irmã
Das visões que sonhou no culto da beleza
A musa de Petrarca e o pincel de Rembrandt.²³⁰

No entanto, ainda que a estrofe com referência ao poeta e ao pintor tenha sido excluída, como foi excluída toda uma estrofe recheada de referências a poetas na parte anterior, a quarta parte dos “Versos a Corina” das *Poesias completas* nos permitiu encontrar algumas referências presentes nos poemas anteriores. A primeira delas é a “Cíbele fecunda” que estava na segunda parte e aparece agora no trecho em que a luz canta para Corina. No canto das águas, por sua vez, ao falar da beleza de Corina, é trazida a “Vênus marinha”, que é justamente a deusa da beleza na mitologia romana. O mito conta que Afrodite, como é chamada na mitologia grega, teria nascido da espuma do mar. As selvas trarão para o seu canto outra referência já conhecida do leitor, mas com outro nome. No poema “Horas vivas”, vimos a ligação dos versos ao mito do amor entre Cíntia e Endimião. Naquela ocasião, apontamos que a deusa da caça, que gostava de estar em meio à natureza, também era conhecida por Diana, como é chamada nessa quarta parte. Além disso, há no trecho a referência a Sileno, um sátiro bebedor de vinho, seguidor de Dionísio. O último a entoar seu canto a Corina é o próprio poeta, que soma sua voz à da natureza para rogar à amada: “também eu junto à voz da natureza, / E soltando o meu hino ardente e triunfal, / Beijarei ajoelhado as plantas da beleza / E banharei minh’alma em tua luz, – Ideal!”.²³¹

Talvez, buscando recobrar a felicidade dos primeiros dias, essa parte fora escrita usando a mesma métrica de então, versos alexandrinos, mas dessa vez eles estão distribuídos em 15 quartetos de rimas alternadas. Inclusive, somos levados àquela primeira parte na estrofe de abertura, quando recordamos que Corina é a união entre o que é terreno e o que é divino. Buscando se aproximar da amada, o eu poético a chama pelo segundo pronome pessoal nas duas primeiras estrofes, “tu”, e a convida a ouvir a canção das brisas, do poeta, da luz, das selvas e do mar.

No canto das brisas, a voz de Corina é superior à “excelsa melodia” da harpa eólia; no canto da luz, que “(...) derrama vida [à] Cibele fecunda”, a luz dos olhos de Corina é superior, pois além da vida, dá o amor. O canto das águas exaltarà a aparência da amada, que é a própria beleza, e pedirá que ela venha para as águas: “chamam-te as águas, vem! (...)”. Nas

²³⁰ ASSIS, 1864, p. 139.

²³¹ Id. *ibid.*, p. 41.

selvas, com a ausência de Corina, há uma “mudez sepulcral”, porém, se ela volta, a “floresta palpita” e a “vida renasce”. Então, no canto do poeta, temos a mesma mudez dos seus dias de solidão e ele une a sua súplica à “voz da natureza”, mas pede que Corina não ouça o “cântico das águas”, que não procure o “caminho do mar”.²³²

Na quinta parte dos “Versos a Corina” somos levados a crer que ela realmente não ouviu o pedido do eu poético, pois ele escreve chorando seus versos e está “vazio de esperança”. Além de ter sido publicada sem epígrafe no *Diário do Rio de Janeiro*, em 21 de abril de 1864, a parte era epigrafada somente nas *Crisálidas*. Naquela ocasião, a epígrafe fora extraída do início do terceiro parágrafo do décimo oitavo capítulo de *Le mie prigione* (1832), do italiano Silvio Pellico: “pobre do meu coração! Eis uma separação / a mais na minha vida miserável!”.²³³

O poema traz dez quintetos de versos decassílabos e rimas alternadas, de modo que a última estrofe repetirá a primeira, numa espécie de ciclo do sofrimento do eu poético, o qual encontra alívio para sua dor somente na escrita. Tal ciclo acontecerá nas próprias estrofes, que repetem no último verso, o primeiro. A única exceção está na primeira e na última estrofes, em que há uma mudança no último verso, trocando o verbo guardar por beijar. Assim, primeiro Corina deve guardar os versos dedicados a ela para poder beijá-los quando sentisse “um eco de saudade”.²³⁴

O poema, de certa forma, reconta a trajetória romântica do eu poético e Corina desde quando ele queimava sua própria alma aos pés da amada, naqueles “primeiros passos”, quando estava “cheio de amor”, mas “vazio de esperança”. Depois, vítima da “sorte esquivada”, apenas a “alma ardente e compassiva” dela seria capaz de reanimá-lo e ele se coloca como um “réu indefeso e abandonado”, curvado ao gesto de sua soberana. E apesar de Corina não correspondê-lo, assim como na quarta parte, ele fez entoar sua “lira apaixonada”. A partir da oitava estrofe, o eu poético trabalha a possibilidade de o amor que sente por Corina se extinguir e pede, na estrofe seguinte, que ela não busque “reavivar a chama”. Ante ao sofrimento, os versos são alívio à solidão do eu poético.²³⁵

Encontramos uma referência bíblica e uma mitológica no poema, unindo o cristão e o pagão. A primeira delas aparece na quarta estrofe, quando o eu poético se refugia “à sombra do mistério” para poder cantar seu hino. O refúgio recorda aquele que habita à “sombra do

²³² Id. *ibid.*, p. 39-42.

²³³ REIS, 2009, p. 59, nota de rodapé n. 19. No original: “povero mio c[u]ore! Ecco una separazione di più nella mia scigurata vita!” (ASSIS, 1864, p. 145).

²³⁴ ASSIS, 1901, p. 43

²³⁵ Id. *ibid.*, p. 43-45.

Altíssimo” no Salmo 90, ou 91, em algumas versões da *Bíblia*. Vemos, no poema, que, nesse refúgio, o eu poético pode cantar seu hino de modo que o mundo todo ouça, o que aproxima o mistério do poema ao Altíssimo bíblico. Na oitava estrofe, por sua vez, temos a referência ao “fogo de Vesta”, a deusa do fogo na mitologia romana. Tal qual o fogo que precisa ser velado pelas vestais para que não se apague, “talvez um dia” o amor do eu poético por Corina se apague, dada a ausência e o silêncio ao qual está condenado.²³⁶

Embora a separação tenha acontecido na quinta parte, ainda houve fôlego para que o eu poético escrevesse uma sexta, revelando que mesmo separado, o amor dele ainda pulsa por Corina.

Essa é outra parte em que não foi possível precisar a fonte da epígrafe quando da publicação das *Crisálidas*. Segundo Machado, o autor de sua epígrafe – “o amor tem asas, mas ele também pode dá-las” –²³⁷ seria Homero, mas não encontramos frase semelhante nas obras do autor grego.²³⁸ A sexta parte teve outra epígrafe quando fora publicada no *Diário Oficial* em 19 de setembro de 1864, que, por sua vez, era a mesma epígrafe da terceira parte, mas sem alguns cortes: “se tu pudesses viver um dia na minh’alma... Um dia inteiro... Não... Não te desejo esse tomento... Mas, uma hora só... Feliz criatura, então, sim. Tu saberias o que é sofrer!”.²³⁹ A troca dos textos sugere as epígrafes se relacionem com os poemas, elas provavelmente foram escolhidas num momento posterior à composição.²⁴⁰

Apesar da dor da separação, da angústia e da súplica do eu poético nas partes anteriores, a sexta parte traz a esperança do reencontro mesmo que em sonho, o que parece consolar de algum modo o eu poético.

A sexta parte é composta, nas seis primeiras estrofes, de modo a lembrar a estrutura da primeira parte. São estrofes de número variado de versos alexandrinos e rimas emparelhadas. A sétima estrofe, que é um quarteto, também traz versos alexandrinos, mas com rimas alternadas. A oitava estrofe tem a mesma métrica, ela é um dístico em que os versos rimam. Da nona até a décima segunda estrofe, temos oitavas com um recuo diferenciado (o mesmo recuo aparece na quadra final) e versos hexassílabos, métrica que não tinha sido usada até então nos “Versos a Corina”. Notemos que é a metade de sílabas poéticas dos versos anteriores dessa parte. Nas oitavas, o esquema rímico é ABBCDEEC. Para finalizar o poema,

²³⁶ Id. *ibid.*, p. 43-44.

²³⁷ Id., 1864, p. 149.

²³⁸ No recente trabalho de aparato editorial dos poemas das *Crisálidas*, José Américo Miranda afirma que também não encontrou a fonte dessa epígrafe (MIRANDA, 2023b).

²³⁹ Id., 1976, p. 64.

²⁴⁰ Algumas alterações nos versos foram apontadas em Miasso (2017). No entanto, essas alterações revelam antes um cuidado com a precisão vocabular que uma alteração no sentido geral do verso ou do poema.

temos uma quadra, ou seja, uma estrofe que, em relação às oitavas, tem a metade do número de versos. Na quadra, os versos continuam hexassílabos, mas as rimas são alternadas.

Vemos que o eu poético continua separado de Corina. Para alcançá-la, sua alma tem que voar “às regiões venturosas”. “Lá” onde habita Corina, tudo é mais belo e como musa inspiradora, “a flor tem mais perfume e a noite mais poesia;”. Teremos a comprovação da separação do eu poético e sua musa na quarta estrofe, em que lemos: “(..) se o que te cerca é uma festa de vida, / Eu, *tão longe de ti*, sinto a dor mal sofrida”.²⁴¹ A dor do eu poético é apresentada com um recurso gradativo, acentuado pela conjunção aditiva “e”: “e palpita e soluça e sangra e desespera”. Aquela mudez da natureza da quarta parte retorna, uma vez que Corina está ausente. E constatamos, enfim, que o eu poético ainda guarda o amor por Corina e uma esperança: “do amor que não perdeu, co’a última esperança”.²⁴²

Lembrando novamente a quarta parte, em que as águas, no seu canto, diziam que Corina era a própria beleza, o eu poético reafirma o que fora dito – “a beleza eras tu (...)” – e ressalta que dedicou tudo a esse amor, “o que há de grande e belo, o que há de nobre e puro”. Na sétima estrofe, ele indaga Corina, a fim de saber se a amada tem alguma lembrança ou se sente a “mesma comoção”. Na nona, alterando o tom e a métrica dos versos, o eu poético se coloca ainda em busca desse amor. As três estrofes seguintes trabalham em conjunto iniciando pelo advérbio de tempo, “então”. A “brisa”, o “arroio tímido” e um “beijo” sentido, ou um “nome” ouvido em “sonho” ou “visão” serão a presença do eu poético ao chegarem até Corina. Ante essas coisas, ele pede, na estrofe final, que ela não trema ou fuja, pois o nome (aquele mesmo calado na epígrafe) é o dela, e quem o diz, é o eu poético. É nessa última estrofe que vemos que o amor que o eu poético sente venceu a mágoa que ele próprio carrega por não ter podido viver tal amor.

Ao chegarmos, enfim, ao término dos “Versos a Corina”, vemos, com relação às referências, que ainda que, na publicação de 1901, elas não tivessem mais no topo das composições, no formato de epígrafe, outras referências podem ser observadas no corpo do poema, colaborando para a construção do texto poético. Não bastasse, pensar a retirada da epígrafe nos leva a encarar, no caso específico das epígrafes dos “Versos a Corina”, o paratexto como acessório que foi colocado em cada uma das partes, possivelmente, após sua composição, e retirado, posteriormente, para a publicação no livro derradeiro. Isso não significa que, quando da publicação das *Crisálidas*, elas não desempenhassem um papel nos poemas, dialogando ou mesmo adiantando separações que seriam contadas ao longo do

²⁴¹ ASSIS, 1901, p. 47, grifos nossos.

²⁴² Id. *ibid.*, p. 47.

poema e foram reveladas logo na epígrafe, como na quinta parte. Além disso, acreditamos fortemente que Machado possa ter olhado para seus “Versos a Corina” com saudade em 1901, mas não uma saudade suficiente para que permanecesse o exagero de um poema de seis partes e sete epígrafes. Na verdade, o corte machadiano não se deu apenas nas referências em formato de epígrafe, mas em algumas que estavam no próprio corpo dos poemas, tendo retirado estrofes inteiras. Talvez, o escritor de 1901 não precisasse mais das muletas referenciais do poeta estreante em livro. Por fim, a epígrafe de Dante Alighieri que sobreviveu permite que aproximemos Corina de Beatriz. Assim como o poeta italiano cantara sua musa, o jovem brasileiro teria escolhido Corina, talvez não por acaso o mesmo nome da musa de Ovídio, para ser sua musa.

Como vimos no início do capítulo, encerra as “Crisálidas” o poema “Última folha”, que, por meio da musa, estabelece relação com o poema de abertura e sustenta a unidade do livro de outrora e da parte de 1901.

O livro das primeiras escolhas

As “Crisálidas” nos revelam o que de mais antigo da sua própria poesia publicada em livro Machado de Assis decidiu que valeria a pena manter na última coletânea de poemas. Se lermos as duas pontas das *Poesias completas*, “Crisálidas” e “Ocidentais”, poderemos perceber aquilo que o escritor adiantara na “Advertência”, “a diferença de idade e de composição”.²⁴³ Apesar dessa diferença, é interessante observar que o poeta manteve a inspiração da musa na abertura e no encerramento da primeira seção.²⁴⁴

Com relação às epígrafes, vimos que todas elas permanecem apenas com o nome de seus autores, não há a menção à obra. Excetua-se apenas a epígrafe de “Sinhá” que, aliás, foi a única epígrafe com fonte bíblica que permaneceu. Mesmo que bíblico, o “Cântico dos cânticos” é um texto altamente poético, o que pode ter contribuído para sua permanência na epígrafe de “Sinhá”. Mas não foi apenas o nome de algumas obras das epígrafes que foi excluído. Nas *Crisálidas*, após o título, em alguns poemas havia a data da composição, o que desaparece completamente em 1901.

Pensando especificamente no caso da retirada das epígrafes de alguns poemas, é evidente que tal manobra implica na perda do diálogo que o poema estabelecia com o

²⁴³ Id. *ibid.*, p. V.

²⁴⁴ Mário Curvello aponta que os poemas dedicados à musa, “Musa consolatrix” e “Última folha”, são os “pilares” das *Crisálidas*.

paratexto. No entanto, pudemos perceber que em epígrafes como a de “Stella” e ou as epígrafes das partes dos “Versos a Corina”, o diálogo nos pareceu um tanto quanto superficial. Isso se reforça se lembrarmos que “Stella” e as partes II, III, IV e V dos “Versos a Corina” tiveram sua primeira publicação, nos periódicos da época, sem epígrafe, ganhando o paratexto apenas na publicação em livro, em 1864. Em casos assim encaramos as epígrafes como um acessório, um adorno ao texto literário, que talvez tivesse sido escolhido, no livro de estreia de Machado de Assis, apenas pelo efeito-epígrafe, revelando aos leitores que o jovem escritor tinha alguma bagagem literária e amparando seus poemas nas palavras de literatos já consagrados. O diálogo de outrora, com a ausência dessas epígrafes, já não existe mais.

Com relação às epígrafes mantidas, elas nos mostraram um diálogo mais íntimo com os poemas, especialmente em “Quinze anos”. Não bastasse, refletindo acerca dos autores dessas epígrafes, temos nomes importantes do cânone literário – Alfred de Musset, Mickiewicz, Camões e Dante –, mas, ao que nos parece, esse não era um critério para manutenção das epígrafes, haja vista a exclusão da epígrafe hugoana de “Última folha”. Todavia, ainda que não se possa estabelecer como critério, a manutenção desses escritores coloca os poemas machadianos ao lado dos grandes de autores consagrados, quase como se o poeta não se preocupasse, já escritor maduro e com a carreira estabelecida, em revelar o amparo dos seus primeiros poemas.

Vimos que as referências não se limitam às epígrafes, mas podem ser encontradas no corpo dos poemas e, muitas vezes, mesclando o cristão e o pagão, como em “Musa consolatrix” e nos “Versos a Corina”. Sem algumas epígrafes para atestar as leituras especificamente, essas referências não deixam de demonstrar o amplo conhecimento e formação machadianos já no seu livro de estreia.

Acerca da montagem do que seriam as “Crisálidas” em 1901, como bem notara Mário Curvello (1982), ao cortar de suas *Poesias completas* todas as traduções que antes estavam naquele volume de 1864, Machado nos mostra “o primeiro critério da seleção de 1901: criação própria”.²⁴⁵ O pesquisador destaca a escolha pela exclusão dos poemas “enfaticamente religiosos”, o que justificaria a ausência de “O dilúvio”, “Fé” e “A Caridade”. “As rosas”, “Monte Alverne” e “Os arlequins” teriam ficado de fora por serem poemas circunstanciais. Podemos recordar que Machado de Assis transforma sua “Ludovina Moutinho”, uma composição também circunstancial, numa “Elegia” de modo mais amplo. Acerca dessa troca de título, Miranda (2022c) afirma que “a eliminação do nome da morta conferiu autonomia ao

²⁴⁵ CURVELLO, 1982, p. 478. As traduções presentes nas *Crisálidas* eram: “Lúcia”, “A jovem cativa”, “Cleópatra”, “As ondinas”, “Maria Duplessis” e “Alpujarra”.

texto, desvinculou-o de seu contexto imediato, e seu potencial universalizante passou ao primeiro plano”.²⁴⁶ Para o poema “No limiar”, Curvello (1982) aponta que algumas falhas na realização da composição poderiam ter levado ao corte e, por fim, “As ventoinhas” teriam sido subtraídas do último livro por serem mais um exercício de experimentação poética. Podemos adicionar ao argumento do pesquisador a possibilidade de o poeta ter escolhido, do volume de 1864, apenas uma de suas composições mais cadentes. Entre “Horas vivas” e “As ventoinhas”, Machado preferiu a história de Cíntia e Endimião.

Podendo repensar seu primeiro livro agora com olhos de um escritor maduro, Machado de Assis tem a chance de reorganizar o volume e marcar uma unidade para suas primeiras poesias:

Crisálidas de 1901 elimina a montagem confusa da versão original e assegura a unidade, não por um fio narrativo ou temático que pudesse ligar os poemas entre si, mas por uma linha moral projetada sobre o romantismo, presente na primeira edição, todavia não destacada por causa do desarranjo do volume e da sua variedade de temas. O compilador de 1901 realiza a caracterização poética do jovem Machado, despreocupado em traçar pontos convergentes com o Machado maduro. Ele quer, por assim dizer, que a crítica futura analise sua estética sincronicamente e que ela seja entendida no contexto do movimento lírico de sua época, para daí descobrir-se a sua unidade e particularidade.²⁴⁷

Em outras palavras, ao rearranjar seu primeiro livro de poemas, o escritor não escondeu os influxos românticos dos primeiros poemas. O que Machado faz é dar a oportunidade ao leitor que visite suas produções da juventude organizadas numa maneira que melhor revela, de acordo com sua própria lente, o modo como ele viveu os anos de aprendizagem poética.

Podemos destacar ainda do trecho citado de Curvello dois pontos interessantes. O primeiro deles é que, de início, parece se opor ao que projetamos na seção anterior desse capítulo é o fato de as “*Crisálidas* de 1901” assegurarem sua unidade “não por um fio narrativo ou temático”. Nesse sentido, se pensarmos nas *Americanas*, por exemplo, que claramente têm um eixo que perpassa todo o livro, não sendo difícil para o leitor identificar o tema que forma a unidade daquelas composições, fica fácil notar que isso não acontece nas *Crisálidas*, tanto a de 1864 quanto a de 1901. Como também não acontecia nas *Falenas*, apesar de Machado de Assis ter apresentado o volume de 1870 em quatro seções. A maneira como dividimos as “*Crisálidas*” – os dois pilares de louvação à musa, o trio romântico, os poemas políticos, os de temas variados e os “Versos a Corina” – são, antes, uma tentativa de

²⁴⁶ MIRANDA, 2022c, p. 126.

²⁴⁷ CURVELLO, 1982, p. 479.

vislumbrar a reorganização da coletânea, que, aos nossos olhos, fez com que se pudesse enxergar com mais clareza quem era o poeta de 1864, seus influxos e “inspirações”.

O segundo ponto que consideramos valer a pena destacar e que, de certo modo, deriva da nossa primeira colocação, é o “contexto do movimento lírico de sua época”. Já destacamos mais uma vez o trecho da “Advertência” em que o próprio Machado aponta que o leitor perceberá a diferença entre as suas composições. A palidez da amada de “Visio” será ironizada em “Pálida Elvira” na seção seguinte e o poeta não se preocupou que leitor pudesse entender isso como incongruência. Ao escolher esses poemas, o que ele fez foi mostrar seu percurso de formação poética e permitir que o público pudesse ler em cada parada a particularidade daquele momento do trajeto.

Ao reordenar poemas, suprimir epígrafes e alterar versos, Machado de Assis mostra que, de fato, houve o movimento de repensar as *Crisálidas*, de selecionar quais poemas, como e em que sequência eles apareceriam nas *Poesias completas*. Pensando numericamente, dos 12 poemas que estão nas “Crisálidas” de 1901, apenas dois deles permaneceram exatamente iguais: “Quinze anos” e “Sinhá”. Todos os outros sofreram alguma alteração ainda que sutil, mas não menos significativa, como é o caso de “Polônia” e “Horas vivas”, em que essa alteração se dá no nível da pontuação. Tais alterações, somadas ao remanejamento dos poemas no interior da segunda crisálida, à seleção de alguns poemas e exclusão de outros e ao cuidado estético no sentido de estabelecer uma unidade na edição da parte dedicada ao volume de 1864²⁴⁸ corroboram para a hipótese de que houve uma considerável dedicação por parte do escritor no estabelecimento do seu legado poético. Portanto, Machado preocupa-se com a figura de poeta que seu último livro no gênero poderia imprimir.

²⁴⁸ Com cuidado estético, aqui, referimo-nos à adoção de um padrão, por exemplo, para as epígrafes, que são acompanhadas apenas pelo nome de seus autores. Nas *Crisálidas*, não havia esse padrão, havendo epígrafes com o nome do autor e da obra, e outras somente com o nome do autor.

As “Falenas” de 1901

O processo de montagem das *Poesias completas* permitiu que Machado repensasse seus três primeiros livros de poemas. Ainda que do primeiro livro para o segundo o poeta estivesse pouco mais maduro, tratando-se de Machado, parece-nos que há sempre um ajuste por fazer, algo a cortar, mudar, acrescentar.

O título do livro, que supunha a transformação da crisálida, era já sugestivo na sua primeira publicação. Porém, nas *Poesias completas*, aparecendo ao lado da parte dedicada ao livro primogênito, a relação entre os dois títulos fica mais evidente ao leitor.

Em sua primeira publicação, *Falenas* não dispunha de advertência, trazendo, após o índice, a epígrafe de Tennyson, a qual, inclusive, fora subtraída na publicação de 1901. Além disso, o livro era dividido em quatro partes na publicação dos oitocentos: “Varia”, composta por 25 poemas de temas diversos, sendo o primeiro deles “Prelúdio” e o último, “Luz entre sombras”; “Lira chinesa”, composta de oito poemas imitados da tradução feita por Judith Walter;²⁴⁹ “Uma ode de Anacreonte”, inspirada da tradução feita por Feliciano de Castilho;²⁵⁰ e “Pálida Elvira”, a que o autor chama de “conto” e dedica a Francisco Ramos Paz.²⁵¹ Essa divisão desaparece nas *Poesias completas*, de modo que temos os 19 poemas pinçados das *Falenas* compondo a unidade da seção. Tal qual fizemos para o estudo das *Crisálidas* comparadas às “Crisálidas”, propomos um quadro para que possamos visualizar mais claramente as escolhas e as possíveis mudanças na organização do livro:²⁵²

Quadro 2 – relação de poemas publicados nas *Falenas*, em 1870, e os aproveitados para a composição das *Poesias completas*, em 1901.

<i>Falenas</i> (1870)	“Falenas” (1901)
Epígrafe de Tennyson	-

²⁴⁹ Machado esclarece sua fonte na nota ao final do livro: “os poetas imitados nesta coleção são todos contemporâneos. Encontrei-os no livro publicado em 1868 pela Sra. Judith Walter, distinta viajante que dizem conhecer profundamente a língua chinesa, e que traduziu em simples e corrente prosa” (ASSIS, 1870a, p. 215).

²⁵⁰ O poeta também escreve uma nota para essa ode explicando o que teria se originado a ideia dessa composição: “é do Sr Antônio Feliciano de Castilho a tradução desta odezinha, que deu lugar à composição do meu quadro. Foi imediatamente à leitura da *Lírica de Anacreonte*, do imortal autor dos *Ciúmes do Bardo*, que eu tive a ideia de pôr em ação a ode do poeta de Teos, tão portuguesmente saída das mãos do Sr. Castilho que mais parece original que tradução. A concha não vale a pérola; mas o delicado da pérola disfarçará o grosseiro da concha” (ASSIS, 1870a, p. 215-216).

²⁵¹ Francisco Ramos Paz (1838-1919), bibliógrafo português que ainda jovem imigrara para o Brasil, colaborador no *Diário do Rio de Janeiro* e diretor da *Gazeta de Notícias*. Segundo Sandmann (2004), depois de enriquecer, Paz era uma referência como colecionador de livros, sendo a sua biblioteca particular bastante acessada pela comunidade letrada para consultas e empréstimos (SANDMANN, 2004).

²⁵² Marcamos com “*” na tabela todos os poemas epigrafiados.

Varia	-
1. “Prelúdio” *	1. “Flor da mocidade”
2. “Ruínas” *	2. “Quando ela fala” *
3. “Musa dos olhos verdes”	3. “Manhã de inverno”
4. “La marchesa de Miramar” *	4. “La marchesa de Miramar” *
5. “Sombras” *	5. “Sombras”
6. “Quando ela fala” *	6. “ <i>Ite, missa est</i> ”
7. “Visão”	7. “Ruínas” *
8. “Manhã de inverno”	8. “Musa dos olhos verdes”
9. “ <i>Ite missa est</i> ”	9. “Noivado”
10. “Flor da mocidade”	10. “A Elvira”
11. “Noivado”	11. “Lágrimas de cera”
12. “Menina e moça”	12. “Livros e flores”
13. “A Elvira”	13. “Pássaros” *
14. “Lágrimas de cera”	14. “O verme”
15. “No espaço” *	15. “Un vieux pays” *
16. “Os deuses da Grécia”	16. “Luz entre sombras”
17. “Livros e flores”	17. “Lira Chinesa”
18. “Pássaros” *	18. “Uma ode de Anacreonte”
19. “Cegonhas e rodovalhos”	19. “Pálida Elvira” *
20. “A um legista”	
21. “O verme”	
22. “Estâncias a Ema”	
23. “Un vieux pays” *	
24. “A morte de Ofélia”	
25. “Luz entre sombras”	
Lira Chinesa	
26. Lira chinesa	
Uma ode de Anacreonte	
27. “Uma ode de Anacreonte”	
Pálida Elvira	
28. “Pálida Elvira” *	-

Fonte: quadro elaborado a partir do cotejo das edições das *Falenas* (1870) e das *Poesias completas* (1901).

Em linhas gerais, a primeira coisa que o quadro nos mostra é a exclusão de nove poemas que estavam na primeira publicação das *Falenas*.²⁵³ Assim, em comparação com as *Crisálidas*, o corte foi menor. Também foi menor, em relação ao livro de estreia, o número de epígrafes cortadas: quase todos os poemas epigrafados que foram selecionados para a publicação nas *Poesias completas* mantiveram seus paratextos, sendo “Sombras” o único poema que perdeu sua epígrafe em 1901. O quadro mostra que não há mais a divisão em partes no livro, de modo que os poemas aparecem numa única leva. Então, “Lira chinesa”, “Uma ode de Anacreonte”²⁵⁴ e “Pálida Elvira” são inclusos como composições do todo, diferente do que acontecia na primeira publicação. Além disso, desaparece a denominação “Varia”, que abrigava os diversos poemas. Pensando na organização das *Poesias completas*, que era um livro dividido em quatro partes, fica esclarecida a escolha por não subdividir as partes em outras. A justificativa para a exclusão da epígrafe de abertura do livro pode estar calcada na divisão em partes do livro de 1901. Não havendo epígrafe de abertura para as “Crisálidas” e para as “Ocidentais”, poderia ficar estranho para o leitor a epígrafe apenas nas partes dedicadas às “Falenas” e às “Americanas”.

Com relação à inversão na ordem dos poemas, vemos que as principais mudanças estão nos iniciais. “Ruínas”, de segundo, passa a ser o sétimo poema, mesmo que nos dois livros ele seja seguido de “Musa dos olhos verdes”. O poema que abre as “Falenas” é “Flor da mocidade”, que no livro de origem era o décimo poema. “Quando ela fala”, de sexto poema passou para segundo, “Manhã de inverno” de oitavo para terceiro e “*Ite, missa est*” de nono para sexto, além de ter ganhado uma vírgula no título. Cabe ainda uma observação nessa nova organização do segundo livro de poemas: a exclusão de “Prelúdio”. Não estando mais na posição de primeiro poema de um livro, o ato preliminar em forma de poesia não conseguiu ter força suficiente para vencer a edição de Machado de Assis para sua última obra poética. Somos levados a acreditar que não se explicaria um poema de abertura sem ser o primeiro do livro, ainda que pudesse ser o primeiro da parte, o que mostra que o escritor, possivelmente, pensara numa unidade para suas *Poesias completas*, entendendo o livro não como um

²⁵³ Foram subtraídos das “Falenas” de 1901: “Prelúdio”, “Visão”, “Menina e moça”, “No espaço”, “Os deuses da Grécia”, “Cegonhas e rodoválhos”, “A um legista”, “Estâncias a Emma” e “A morte de Ofélia”. Desses, somente o primeiro e o quarto eram epigrafados.

²⁵⁴ Veremos mais adiante que no caso específico da ode há uma folha de guarda.

compilado dos poemas anteriores, mas como uma nova organização do seu “testamento poético”.²⁵⁵

Os poemas escolhidos e a organização da seção

Um primeiro passar de olhos pelas “Falenas” nos mostra que, apesar da reorganização feita pelo autor, os poemas pinçados da parte chamada “Varia”, do livro de 1870, ainda se apresentam de maneira diversificada. Obviamente, como o primeiro título da seção sugeria, esses são poemas de temas variados, porém, tendo em vista a reorganização dos poemas das “Crisálidas”, supúnhamos encontrar um movimento semelhante nas “Falenas”, o que não aconteceu. Desse modo, não conseguimos estabelecer laços tão claros entre as composições que nos permitissem enxergar com mais clareza os possíveis critérios machadianos para o novo reagrupamento dos versos. O que vemos é uma temática amorosa correndo o livro e dividindo espaço com a religião em alguns momentos. Além disso, a musa que ocupava as extremidades na seção anterior das *Poesias completas* é deslocada para um único poema central e a passagem do tempo está marcada na presença de três poemas: “Manhã de inverno”, o terceiro poema; “O noivado”, o nono poema; e “Luz entre sombras”, o último poema recolhido de “Varia”, décimo sexto poema.

Acerca da temática amorosa, ainda que nos dois poemas que abrem as “Falenas” de 1901 encontremos um eu poético jovial, o amor é cantado de modo menos derramado e mais contido, que, para Veríssimo (2009), era o traço do amadurecimento machadiano que dava à obra “sua feição mais assinalada”.²⁵⁶

A lírica amorosa que atravessava os 25 poemas da seção “Varia” em 1870, de certa maneira, continua a atravessar os 16 que sobreviveram dessa seção em 1901. Jean-Michel Massa (1971), apesar das ressalvas que ele mesmo faz sobre “utilizar a obra para explicar o autor”, atribui o amor das *Falenas* ao recente matrimônio de Machado de Assis e Carolina Augusta Xavier de Novais, cuja cerimônia se deu em 12 de novembro de 1869.²⁵⁷ Para o

²⁵⁵ Expressão usada por Gonçalves (2015, p. 138) e que tomaremos de empréstimo algumas vezes ao longo da tese.

²⁵⁶ VERÍSSIMO *in* REIS, 2009, p. 731.

²⁵⁷ Arthur Napoleão, pianista e compositor português, foi um dos padrinhos do enlace: “casou Machado de Assis o ilustre poeta e futuro presidente da Academia de Letras – este meu velho companheiro e amigo. Casou com Carolina de Novais que eu acompanhei de Portugal ao Rio de Janeiro. Outro feliz enlace e deste me gabo de ter sido o padrinho” (NAPOLEÃO *apud* MASSA, 1971, p. 591). Podemos destacar do trecho ainda que, no fim da década de 1860, já se esperava que Machado fosse o presidente da Academia Brasileira de Letras, que foi inaugurada de fato somente em 20 de julho 1897, numa sessão na sala do Museu Pedagogium, na Rua do Passeio.

pesquisador francês, enquanto “Corina era o núcleo de *Crisálidas*, Carolina [era] a alma de *Falenas*”.²⁵⁸ Não nos arriscaremos a procurar o que há de caroliniano nos poemas das *Falenas*. Interessa-nos, antes, observar como as composições chegaram a 1901.

O percurso e o amadurecimento poético machadiano ficam mais claros nas *Poesias completas* por termos a oportunidade de ler os volumes sem os anos que separam essas publicações. Dissemos, para as *Crisálidas*, que o título da coletânea supunha a leitura daquilo que era antes de ser, ou seja, de um poeta em construção. Nas *Falenas*, esse poeta enfim sai do casulo e afirma seu labor artístico, o que não quer dizer que até 1901 o poeta não tenha aprimorado seus versos ou ampliado sua formação, todavia, leremos nas *Falenas* um eu poético com mais certezas. Isso, de alguma maneira, transparece na forma dos versos. Há um trabalho exaustivo no cuidado com a métrica dos versos e com a rima. Talvez não por acaso, Machado de Assis tenha escolhido para abrir as “Falenas” de 1901 justamente um poema representativo da dedicação à forma.

“Flor da mocidade”, quando publicado em 1870, vinha acompanhado da nota que se repete no livro derradeiro:

Os poetas clássicos franceses usavam muito esta forma a que chamavam *triolet*. Depois do longo desuso, alguns poetas deste século ressuscitaram o *triolet*, não desmerecendo dos antigos modelos. Não me consta que se haja tentado empregá-la em português, nem talvez seja cousa que mereça trasladação. A forma entretanto é graciosa e não encontra dificuldade na nossa língua, creio eu.²⁵⁹

A estrutura do *triolet*, que segundo a nota não foi uma dificuldade para Machado, é a seguinte: “uma oitava ou mais, com duas rimas apenas, de modo que o primeiro verso recorre no quarto, e os dois primeiros fecham a estrofe, como o sétimo e o oitavo – ABaAabAB”.²⁶⁰ Massaud Moisés (2004) não esclarece em seu verbete qual seria o metro dos versos do *triolet*, apesar de trazer como exemplo um trecho desse poema machadiano, em que os versos são octossílabos. Na explicação que Olavo Bilac e Guimarães Passos tecem para o *triolet* no *Tratado de Versificação* (1905), não há a definição de um metro fixo para os versos. Nessa segunda obra, o exemplo de *triolet* traz versos de Valentim Guimarães escritos em redondilha maior.²⁶¹

²⁵⁸ MASSA, 1971, p. 598.

²⁵⁹ ASSIS, 1901, p. 365.

²⁶⁰ MOISÉS, 2004, p. 452. Ao representar o esquema rímico, Massaud Moisés traz grafadas em letras maiúsculas os versos que se repetem. Além disso, nesse verbete, o exemplo de *triolet* citado pelo estudioso é a primeira estrofe de “Flor da mocidade”.

²⁶¹ Manuel Bandeira, em “A versificação em língua portuguesa” (1960) também traz os versos de Valentim Guimarães como exemplo do que ele chama de *triolet*, mas não afirma se os versos dessa forma demandam uma métrica específica. No mesmo texto, Bandeira cita o poema “Flor da mocidade” para tratar dos versos

O *triolet* machadiano é formado por três estrofes e tem a juventude como tema:

Flor da mocidade

Eu conheço a mais bela flor;
 És tu, rosa da mocidade,
 Nascida, aberta para o amor.
 Eu conheço a mais bela flor.
 Tem do céu a serena cor,
 E o perfume da virgindade.
 Eu conheço a mais bela flor,
 És tu, rosa da mocidade.

Vive às vezes na solidão,
 Como filha da brisa agreste.
 Teme acaso indiscreta mão;
 Vive às vezes na solidão.
 Poupa a raiva do furacão
 Suas folhas de azul celeste.
 Vive às vezes na solidão,
 Como filha da brisa agreste.

Colhe-se antes que venha o mal,
 Colhe-se antes que chegue o inverno;
 Que a flor morta já nada val.
 Colhe-se antes que venha o mal.
 Quando a terra é mais jovial
 Todo o bem nos parece eterno.
 Colhe-se antes que venha o mal,
 Colhe-se antes que chegue o inverno.²⁶²

As duas primeiras estrofes do poema se apresentam de modo complementar. A flor da mocidade, como o eu poético conta no segundo verso da primeira estrofe, é a rosa. A cor dessa rosa não é a mesma das encontradas na natureza e está pontuada tanto na primeira estrofe quanto na segunda: “tem do céu serena cor” e “suas folhas de azul celeste”. E o perfume é o da virgindade, talvez, por isso, tema “indiscreta mão” e, às vezes, escolha viver na solidão.²⁶³

A última estrofe, por sua vez, soa como um conselho que, dada a forma do poema, repete-se cinco vezes na estrofe: “colhe-se”. O conselho é para que a flor seja colhida ainda jovem, uma vez que murcha, velha, “morta”, de nada valeria. Ela deve ser colhida “antes que chegue o inverno”, que veremos na manhã do terceiro poema: “Manhã de inverno”. Além disso, é “quando a terra é mais jovial” que o “bem nos parece eterno”. Ou seja, quando a flor

octossílabos com pausas na segunda, na terceira e na sexta sílabas. Para o poeta e estudioso, os versos de oito sílabas poéticas foram explorados em língua portuguesa especialmente pelos parnasianos. Na tentativa de descobrir se há uma métrica fixa para os versos no *triolet*, consultamos o *Tratado de Metrificação Portuguesa* (1851) do Visconde de Castilho, mas não encontramos menção ao *triolet*.

²⁶² ASSIS, 1901, p. 55-56.

²⁶³ Id. *ibid.*, p. 55.

é colhida num desabrochar recente, a aparência é de que ela durará para sempre. No entanto, ao colhê-la, sabemos que inevitavelmente a rosa murchará e secará. Logo, é evidente que a juventude é passageira, que ela apenas tem a aparência de eternidade. Ao escolher, já na idade avançada, um poema como esse para abrir a segunda seção de seu livro, o conselho do eu poético para que se aproveite a juventude, apesar de saber que ela é passageira, é reafirmado.²⁶⁴

Nas *Falenas* de 1870, o primeiro poema era “Prelúdio”. Contudo, não faria sentido o exercício preliminar num livro que já está começado, que conta, inclusive, com toda uma seção anterior. Para a falena que acabara de abandonar o casulo, a juventude parece mais adequada. Pensando na crisálida enquanto casulo e na falena enquanto transformação do casulo, a flor em botão se abre nos versos na rosa da mocidade.

Como a maioria dos poemas aproveitados das *Falenas* por Machado de Assis para composição das *Poesias completas*, “Flor da mocidade” não sofreu alteração de uma para outra publicação. Além dos livros machadianos, o poema fora transcrito no volume *Machado de Assis* (1857), de Sílvio Romero.

O segundo poema será “Quando ela fala”, que, tal qual o poema anterior, teve uma publicação intermediária num livro não machadiano. Ele fora publicado, em 1877, no volume de Teófilo Braga intitulado *Parnaso Português Moderno*. A composição é acompanhada da epígrafe de Shakespeare, recortada da fala de Romeu, segunda cena do segundo ato do drama *Romeo and Juliet* (1597): “ela fala! / Ó fala de novo, anjo brilhante!”²⁶⁵ As alterações da publicação das *Falenas* para as *Poesias completas* são quase todas da ordem da pontuação, de modo que, na primeira linha da epígrafe, é adicionada a exclamação após o termo “*speaks*”; no segundo verso da segunda estrofe, a vírgula no final do verso é substituída por um ponto; e, por fim, a última alteração, e a única que não é da ordem da pontuação, está no primeiro verso da terceira estrofe, em que o termo antes escrito “pudeste” é trocado por “pudesse”. Com relação à estrutura do poema, ele é formado por quatro quadras em que os três primeiros versos são redondilhas maiores e o último, tetrassílabo. Esse último verso se repete em todas as estrofes, como um refrão: “quando ela fala”.²⁶⁶ Uma vez que o esquema rímico das estrofes são rimas alternadas, a repetição do quarto verso em todas permite que os versos pares sempre rimem entre si.

²⁶⁴ Id. *ibid.*, p. 56.

²⁶⁵ REIS, 2009, p. 69, nota de rodapé n. 1. No original: “she speaks! / O speake again, bright angel!” (ASSIS, 1870a, p. 29). O trecho escolhido por Machado para a epígrafe é retirado da cena do balcão, ou do terraço, em que Julieta, da sacada de seu quarto, fala a Romeu.

²⁶⁶ ASSIS, 1901, p. 57.

Apesar de o poema enaltecer a fala da amada, não é ela quem tem voz na composição. O eu poético masculino se aproxima daquele Romeu, encantado ao ouvir a amada. Assim como na cena do balcão da qual a epígrafe shakesperiana fora retirada, a amada, no poema machadiano, é o ser superior que quando fala é capaz de abrir uma porta no céu: “porque o céu abre uma porta / Quando ela fala”.²⁶⁷ Essa porta aberta, que pode ser a própria porta no balcão do quarto de Julieta, aproxima a jovem do que é divino, especialmente se nos lembrarmos que, na *Bíblia*, temos momentos em que o céu se abre, como no batizado de Jesus, contado pelo evangelista Lucas: “e aconteceu, que como recebesse o batismo todo o povo, depois de batizado também Jesus, e estando em oração, abriu-se o céu” (LUCAS 3, 21).²⁶⁸

A epígrafe não serve ao texto de modo íntimo como visto em “Quinze anos”, por exemplo, que se aproxima mais de um exercício de experimentação temática. Em “Quando ela fala” é como se o eu poético contasse ao leitor o que o Romeu sentia ao ouvir sua Julieta. Assim, com relação ao aproveitamento e ao uso das epígrafes, é fácil notar certo amadurecimento. A relação entre o paratexto e a composição machadiana é bem clara no poema e apesar de não ser mais um “experimento”, há um laço entre os textos quando reconhecemos, graças à epígrafe, que quem fala é Julieta e o eu poético do poema é o próprio Romeu.²⁶⁹

O amanhecer chega um pouco antes que na seção anterior, pois “Manhã de inverno” é o terceiro poema das “Falenas”. “Stella”, que nas “Crisálidas” era o quarto, também contava a despedida da noite e o surgimento do “astro do dia”.

“Manhã de inverno” apareceu no volume *Machado de Assis* (1897), de Sílvio Romero, junto com a “Flor da mocidade”. Assim, a publicação nas *Poesias completas* é a terceira e não houve nenhuma alteração, permanecendo exatamente como fora publicado nas *Falenas*. A composição se dá em oito quadras de versos decassílabos e esquema rímico ABCB e narra o amanhecer durante a estação fria, com muitas névoas e um sol que custa a nascer. Podemos identificar a referência a Dante Alighieri no último verso do poema, quando “a divina comédia invade a cena”:

Manhã de inverno

Coroadada de névoas, surge a aurora

²⁶⁷ Id. *ibid.*, p. 58.

²⁶⁸ A *BÍBLIA*, 1864, p. 605.

²⁶⁹ Para Massa (1971), a Julieta de Machado de Assis é Carolina e as quatro estrofes de “Quando ela fala” exprimem a esperança e o modo como “os sofrimentos se esvaecem quando Carolina está presente” (MASSA, 1971, p. 600).

Por detrás das montanhas do oriente;
Vê-se um resto de sono e de preguiça,
Nos olhos da fantástica indolente.

Névoas enchem de um lado e de outro os morros
Tristes como sinceras sepulturas,
Essas que têm por simples ornamento
Puras capelas, lágrimas mais puras.

A custo rompe o sol; a custo invade
O espaço todo branco; e a luz brilhante
Fulge através do espesso nevoeiro,
Como através de um véu fulge o diamante.

Vento frio, mas brando, agita as folhas
Das laranjeiras úmidas da chuva;
Erma de flores, curva a planta o colo,
E o chão recebe o pranto da viúva.

Gelo não cobre o dorso das montanhas,
Nem enche as folhas trêmulas a neve;
Galhardo moço, o inverno deste clima
Na verde palma a sua história escreve.

Pouco a pouco, dissipam-se no espaço
As névoas da manhã; já pelos montes
Vão subindo as que encheram todo o vale;
Já se vão descobrindo os horizontes.

Sobe de todo o pano; eis aparece
Da natureza o esplêndido cenário;
Tudo ali preparou co'os sábios olhos
A suprema ciência do empresário.

Canta a orquestra dos pássaros no mato
A sinfonia alpestre, — a voz serena
Acorda os ecos tímidos do vale;
E a divina comédia invade a cena.²⁷⁰

Diferentemente do eu poético de “Stella”, em “Manhã de inverno” não se sofre com o amanhecer. Naquele poema de outrora, apesar de se contar o momento em que surgia a aurora, a preferência do eu poético era a noite, que inspirava o devaneio, ao passo que a luz do dia o importunava. Então, o amanhecer parecia incomodar o eu poético que, nessa segunda seção, é expectador do amanhecer tal qual os leitores. Ele conta como “pouco a pouco” as névoas se dissipam e toda a cidade acorda.²⁷¹

O amanhecer é gradativo. Nas três primeiras estrofes, ainda temos as nevoas ou o nevoeiro em cena. A aurora, na primeira estrofe, está “coroadada de névoas”; na segunda, ainda

²⁷⁰ ASSIS, 1901, p. 59-60.

²⁷¹ Id. *ibid.*, p. 60.

há nevoas enchendo “de um lado e de outro os morros” para só na terceira estrofe aparecer um raio de sol que “a custo” passa pelo “espesso nevoeiro”.²⁷²

As duas estrofes seguintes delimitam a estação anunciada no título do poema, o inverno. O vento é frio e brando e, como não estamos numa manhã primaveril, a planta está “erma de flores”. Na quinta estrofe, especificamente, vemos que se trata do inverno num país tropical, o “inverno deste clima”, sem gelo nas montanhas ou neve cobrindo as folhas. Há até um “galhardo moço” escrevendo sua história na “verde palma”.²⁷³

Um movimento de subida marca a sexta estrofe. As nevoas voltam a aparecer, mas, dessa vez, para irem se dissipando no espaço e, ao passo que vão subindo, descobrem-se os horizontes. O término da subida está no primeiro verso da estrofe seguinte: “sobe de todo o pano” e, ao invés de irem se descobrindo, como na estrofe anterior, a natureza aparece completamente. Agora, o cenário todo está exposto, como se as cortinas do teatro estivessem abertas. Na estrofe final, quem se apresenta no palco é a “orquestra dos pássaros”, a “sinfonia alpestre”; o “resto de sono e de preguiça” são acordados por uma “voz serena”. Finalizando o amanhecer teatral, “a divina comédia invade a cena”. Como adiantamos, a referência no verso final é do italiano Dante Alighieri com a sua *Divina Comédia* que, aqui, será a cidade que acorda, o dia que se inicia.²⁷⁴

As névoas são as cortinas; a natureza, o “esplêndido cenário”; os pássaros, a orquestra; e a peça encenada é a *Divina Comédia* teatralizada, ou a divina comédia do dia a dia, do cotidiano e, nesse sentido, o leitor é, ao mesmo tempo, público e ator. Além disso, o grande autor que preparou toda a obra é um empresário de “suprema ciência”, que poderíamos aproximar da figura de Deus. Nesse ponto, fomos levados e nos indagamos se a posição em que o eu poético se coloca em “Manhã de inverno” não seria, na verdade, uma falsa posição, uma impressão apenas. Numa primeira leitura, ele aparenta estar em pé de igualdade com o leitor, como quem assiste ao amanhecer e o descreve ao nosso lado, não estando, nesse poema em específico, numa posição profética superior, como vate mensageiro do divino. Entretanto, a obra que se encena é a *Divina Comédia*, que fora preparada, como vimos, por um empresário de “suprema ciência”. O autor da *Divina Comédia* é Dante, e Dante é poeta; logo, os poetas são superiores, estão próximos ao divino, diferente do que parece sugerir esse eu poético que está sentado ao nosso lado na plateia.²⁷⁵

²⁷² Id. *ibid.*, p. 59.

²⁷³ Id. *ibid.*, p. 60.

²⁷⁴ Id. *ibid.*, p. 60.

²⁷⁵ Id. *ibid.*, p. 60.

Com “Manhã de inverno”, temos a primeira marca de passagem temporal das “Falenas”, o amanhecer. Ao dispor os poemas de modo ainda variado, apesar da reorganização, Machado de Assis preserva a essência da seção “Varia” nas primeiras *Falenas*. A manhã, o fim da tarde e a noite representados por “Manhã de inverno”, “Noivado” e “Luz entre sombras”, respectivamente, já apareciam em 1870 nessa ordem (ainda que os poemas não estejam um na sequência do outro em nenhuma das duas publicações). O que acontece de novo em 1901 é que a reorganização das composições, ao lado da seleção delas e de outras, permitiu que as partes do dia ficassem melhor distribuídas. Nas primeiras *Falenas*, “Manhã de inverno” é o oitavo poema e o fim de tarde chega apenas três poemas depois, sendo, portanto, “Noivado” o décimo primeiro. “Luz entre sombras”, por sua vez, aparecia 14 poemas depois, sendo o vigésimo quinto daquela coleção, fechando a seção. Nas “Falenas” de 1901, Machado de Assis selecionou 16 poemas de “Varia” (ainda que não os reúna numa seção específica), e “Luz entre sombras” continua sendo o último dos poemas de temática variada, mas entre ele e “Noivado” há sete poemas e entre este e “Manhã de inverno”, seis. Ou seja, em 1901, “Manhã de inverno” é o terceiro poema; “Noivado”, o nono; e “Luz entre sombras”, o décimo sexto. Isso nos deu a impressão de uma proporção mais ajustada entre cada uma das partes do dia.

Os versos seguintes são de “La marchesa de Miramar”. Quando encontramos o “Epitáfio do México” das “Crisálidas”, adiantamos que a composição das “Falenas” também trata de parte da história do México, tomado por Maximiliano I, esposo de Carlota, a marquesa de Miramar. Ajustando os poemas ao correr da história, na seção referente ao livro de 1870, o imperador já teria sido capturado pelos aliados do líder mexicano Benito Juarez.

“La marchesa de Miramar” fora publicado apenas nas obras poéticas machadianas e com uma única alteração da primeira para a última publicação: a vírgula final do décimo nono verso da sexta, longa e última estrofe é substituída por um ponto. Fora conservada, inclusive, a epígrafe extraída do quinto e sexto versos da primeira estrofe da “Cantata a Dido”, publicada postumamente nas *Obras poéticas* (1778), de Pedro António Correia Garção (1724-1772): “a misérrima Dido / Pelos paços reais vaga ululando”.²⁷⁶ As estrofes de “La marchesa de Miramar” são assimétricas, compostas de versos brancos de três, seis e dez sílabas poéticas. A ausência de um esquema métrico e rímico ilustra a desordem dos pensamentos de Carlota que enlouquece solitária.

O título em espanhol se justifica pelo fato de o poema retomar um momento da história mexicana e por ser o modo como Maximiliano legendava os retratos da esposa,

²⁷⁶ Id. *ibid.*, p. 61.

segundo consta nas notas das *Falenas*.²⁷⁷ A epígrafe, por sua vez, antecipa o tom de tristeza do poema ao colocar a Dido de Garção ao lado da Carlota de Machado. Assim, é possível adiantar que, novamente, temos a manutenção de uma epígrafe em que o diálogo com o texto acontece não no sentido de contar a mesma história, mas de aproximá-las, o que nos lembra a epígrafe de “Elegia”, em que Luís de Camões cantou a tristeza da morte do jovem D. Telo enquanto Machado de Assis, por sua vez, sofreu pela morte de Ludovina Moutinho. Na “Cantata a Dido”, o eu poético de Garção lamenta o destino de Dido, abandonada por Enéias; e o eu poético machadiano, em “La marchesa de Miramar”, lamenta o destino de Carlota, sozinha após a captura do esposo.

O final da terceira estrofe do poema traz uma referência além da epígrafe, são as Horas. Responsáveis, na mitologia grega, pela passagem das estações, as deusas agrupadas marcam, no poema, a passagem do tempo em que Carlota e Maximiliano viviam enamorados no castelo. Outra referência está na quinta estrofe, dessa vez vinda do *Macbeth* (1606) de Shakespeare. A referência aparece, inclusive, entre aspas no verso: “tu serás rei, Macbeth! Ao longe, ao longe”.²⁷⁸ A ambição de Macbeth estava em Maximiliano.

No estudo das “Crisálidas”, colocamos o “Epitáfio do México”, acompanhado de “Polônia”, no núcleo de poemas com tema político-nacional. Não enxergamos esse tema nas “Falenas”, seja em “La marchesa de Miramar” ou mesmo em “Un vieux pays” (que trabalharemos mais adiante), isso porque o poema, agora, é menos sobre a história do México e mais sobre o sofrimento de Carlota, como mostra Massa (1971): “‘La marchesa de Miramar’ evoca menos o problema político do México que o drama humano da viúva de Maximiliano”.²⁷⁹ O pesquisador categoriza o poema como uma elegia.

Compondo como seus pares os poemas publicados no referido volume de Sílvio Romero – *Machado de Assis* (1897) –, “Sombras”, o quinto poema da parte dedicada às “Falenas”, teve essa como publicação intermediária entre o livro de poemas de 1870 e o de 1901. Diferente de “Quando ela fala” e “La marchesa de Miramar”, “Sombras” perdeu sua epígrafe na publicação das *Poesias completas*, que é a primeira mudança notada na composição. Em *Falenas*, o poema era acompanhado da epígrafe retirada da tragédia *La Numancia* (1585), de Miguel de Cervantes: “o que tens? Em que estás pensando / Glória de

²⁷⁷ “Conta um biógrafo do arquiduque Maximiliano que este infeliz príncipe (...) costumava retratar fotograficamente a arquiduquesa, escrevendo por baixo do retrato: ‘La marchesa de Miramar’” (ASSIS, 1870, p. 211).

²⁷⁸ ASSIS, 1901, p. 63.

²⁷⁹ MASSA, 1971, p. 605.

meu pensamento?”²⁸⁰ A segunda mudança está na divisão das estrofes. Na publicação derradeira a segunda estrofe é colada na primeira, reduzindo o poema de três para duas estrofes. Isso se repete na edição de 1902 das *Poesias completas* e somos levados a crer que Machado realmente tenha unido as estrofes – não sendo um erro de editoração –, apesar de a primeira estrofe trazer uma série de interrogações do eu poético que não são necessariamente respondidas na segunda, a qual trata do temor que leva à “divina oração”. A hipótese ganha força quando observamos o esquema rímico do poema, em que as rimas aparecem sempre em pares. A rima do verso final daquela versão de 1870 estaria separada de seu par, que vinha na estrofe seguinte. As duas estrofes de 1901 têm 25 e quatro versos, respectivamente, quase todos alexandrinos, com exceção do sexto e sétimo versos, compostos de seis sílabas poéticas cada, mas que, juntos, formam um alexandrino e conservam a estrutura do esquema rímico do poema.²⁸¹

Sendo esse o único poema que era epigrafeado em 1870 e perdeu sua epígrafe ao ser publicado em 1901, é interessante observar a fragilidade da relação entre o paratexto e o poema na tentativa de compreender a exclusão. Mesmo que a epígrafe seja uma interrogativa, como é todo o início do poema, não parece se relacionar com a composição machadiana tematicamente. O texto fonte da epígrafe conta a resistência dos espanhóis de Numancia frente aos romanos que queriam conquistar a Espanha. A epígrafe escolhida por Machado de Assis está no terceiro ato, primeira cena, na fala de Morandro à Lira. Para saciar a fome da amada, ele tira a própria vida. No entanto, Lira se recusa a comer a carne e morre de fome. Apesar da extremada caridade de Morandro, em “Sombras”, especialmente mais ao fim do poema, a atmosfera é mais religiosa, de modo que não vemos muitos aspectos que possam retomar o texto de Cervantes ou se relacionar com ele, acreditamos que isso tenha colaborado para exclusão da epígrafe.

Há, no poema, a dicotomia sombra/escuridão e luz e mesmo que o eu poético peça que se olhe a luz, sabemos que as sombras são criadas pela luz e não há luz sem a escuridão. As sombras trazidas no formato de perguntas, num cismar solitário e angustioso, que são colocadas alegoricamente ao lado das sombras formadas pelas imagens das “imortais criaturas” no altar. O eu poético aconselha que se “volv[a] os olhos à luz” que é o círio, a grande vela de cera no altar que é acesa na missa em celebração à Páscoa para marcar a ressurreição de Jesus, a luz do mundo, como o próprio Cristo anuncia no Evangelho de João:

²⁸⁰ REIS, 2009, p. 74, nota de rodapé n. 2. No original: “Que tienes? Que estás pensando / Gloria de mi pensamiento” (ASSIS, 1870a, p. 27).

²⁸¹ ASSIS, 1901, 67.

“Eu sou a luz do mundo: o que me segue não anda em trevas, mas terá o lume da vida” (João 8, 12).²⁸² Ao olhar a luz, o medo – que “aumenta o mal” – e as sombras passam a ocupar um segundo plano e o “ânimo esclarece”.²⁸³

“Sombras” compõe o trio de poemas religiosos das “Falenas” ao lado de “*Ite, missa est*” e “Lágrimas de cera”. Os dois primeiros poemas desse trio aparecem na sequência um do outro, diferente do que acontecia em 1870. No entanto, “Lágrimas de cera”, apesar do tema religioso e da reorganização dos poemas, está deslocado do núcleo religioso formado pela dupla “Sombras” e “*Ite, missa est*”.

Em “*Ite, missa est*”, o sexto poema da seção, vemos que o título da composição é homônimo à expressão latina que indicava o fim das missas e celebrações, atualmente substituída por: “ide em paz, e que o Senhor vos acompanhe”.²⁸⁴ O poema não teve nenhuma publicação intermediária, sendo, portanto, *Falenas* a primeira e *Poesias completas* a segunda publicação. A principal mudança feita de uma publicação para outra está no título: a inserção da vírgula após a palavra “ite”. A mesma alteração se dá no verso final de cada uma das cinco sétimas do poema, haja vista que elas repetem a expressão latina do título como um refrão. São retiradas as reticências que outrora estavam na sequência da palavra “divina”, no terceiro verso da quarta estrofe. O esquema rímico das estrofes é ABABCCD e os versos se alternam, salva a expressão em latim, entre deca e hexassílabos:

Ite, missa est

Fecha o missal do amor e a bênção lança
 À pia multidão
 Dos teus sonhos de moço e de criança,
 A bênção do perdão.
 Soa a hora fatal, — reza contrito
 As palavras do rito:
Ite, missa est.

Foi longo o sacrifício; o teu joelho
 De curvar-se cansou;
 E acaso sobre as folhas do Evangelho
 A tua alma chorou.
 Ninguém viu essas lágrimas (ai tantas)!

²⁸² A BÍBLIA, 1860, p. 97.

²⁸³ ASSIS, 1901, p. 67.

²⁸⁴ No “Dicionário elementar de liturgia” proposto pelo Secretariado Nacional de Liturgia de Portugal, José Aldazábal escreve acerca da expressão latina: “as palavras com que se dá por concluída a celebração – ‘Ite, missa est’ –, e que já se encontram no Ordo Romanus I, do século IV, significam exatamente ‘Ide, é a despedida’, ou então, ‘Ide, a missa terminou’. Nas línguas modernas, preferiu-se traduzi-las livremente, incorporando o conceito de paz que os orientais recordam sempre: ‘Ide em paz’; ‘Ide em paz, a missa terminou’; ‘La messa é finita, andate in pace’; ‘Allez, dans la paix du Christ’; ‘Go, the Mass is ended’; ‘Germans, aneu-vos en pau’; ‘Zoaste Jaunaren pakean’; ‘Podéis ir en paz’; ‘Ide em paz e o Senhor vos acompanhe’ ” (ALDAZÁBAL, 2022, s/p).

Cair nas folhas santas.
Ite, missa est.

De olhos fitos no céu rezaste o credo,
 O credo do teu deus;
 Oração que devia, ou tarde ou cedo,
 Travar nos lábios teus;
 Palavra que se esvai qual fumo escasso
 E some-se no espaço.
Ite, missa est.

Votaste ao céu, nas tuas mãos alçada,
 A hóstia do perdão,
 A vítima divina e profanada
 Que chamas coração.
 Quase inteiras perdeste a alma e a vida
 Na hóstia consumida.
Ite, missa est.

Pobre servo do altar de um deus esquivo,
 É tarde; beija a cruz;
 Na lâmpada em que ardia o fogo ativo,
 Vê, já se extingue a luz.
 Cubra-te agora o rosto macilento
 O véu do esquecimento.
*Ite, missa est.*²⁸⁵

Como a expressão latina no título anunciava, a missa está acabada, de modo que a estrofe de abertura do poema se inicia com o missal sendo fechado e a bênção final dada à multidão: “fecha o missal do amor e a bênção lança”. Essa bênção traz o perdão para os sonhos da juventude, talvez aquela juventude do primeiro poema, e logo depois vem a despedida da missa: “*ite, missa est*”. É nessa primeira estrofe que veremos que o poema trata de um pároco, possivelmente um padre, pois é ele quem fecha o missal, lança a bênção e diz as palavras de encerramento.²⁸⁶

O sacrifício do religioso é trazido pela segunda estrofe nos joelhos que se cansaram de tanto se curvarem, nas lágrimas “(ai tantas!)” que caíram nas “folhas do Evangelho” em segredo.²⁸⁷ E nas duas estrofes seguintes, são evocados outros dois momentos da missa, a oração do credo, rezada após a homilia sobre o Evangelho do dia, e a consagração da hóstia, levantada pelas mãos dos sacerdotes para que se torne o corpo de Cristo e seja consumida por eles e pela assembleia.

Por fim, o homem que sofre e serve a Deus ao rezar a missa é chamado na última estrofe de “pobre servo” e o seu Deus, um “deus esquivo”, grafado, inclusive, com letra

²⁸⁵ ASSIS, 1901, p. 68-69.

²⁸⁶ Id. *ibid.*, p. 68.

²⁸⁷ Id. *ibid.*, p. 68-69.

minúscula. O adjetivo dado a Deus faz o eu poético partidário dos sofrimentos do pároco, uma vez que mesmo um membro do clero não foi poupado dos sofrimentos. O “fogo ativo” de outrora (talvez daquele círio do poema anterior) vai se apagando e o “rosto macilento” de quem que rezou a missa é coberto pelo “véu do esquecimento”, a celebração e o poema estão acabados.²⁸⁸ Podemos notar, ainda, a aproximação fonética do início das palavras “esquivo” e “esquecimento” que descrevem, respectivamente, as condições do soberano e do servo.

Na composição, o sacerdote é aproximado de um mártir, mesmo com os joelhos fatigados, ainda “beija a cruz” na estrofe final. A repetição ao longo do poema acentua que a missa está acabada, mas dado o sofrimento daquele “pobre servo” de “rosto macilento”, somos levados a acreditar que a própria vida do pároco tenha chegado ao fim. Essa atmosfera de fim, de uma luz que antes ardia no círio e agora se apagou colabora para a entrada do poema seguinte, “Ruínas”. Apesar de não ser um poema com temática religiosa, pelo título, já podemos supor uma ambientação mais próxima das sombras que da luz.

“Ruínas” também fora publicado apenas nos livros de poemas machadianos e a segunda publicação conserva a epígrafe da primeira: “não há pássaros nos ninhos de outrora”,²⁸⁹ assinalada por Machado como “Provérbio Espanhol”. No entanto, como apontamos em Miaso (2017):

vasculhando sua biblioteca [a de Machado] encontramos trecho semelhante no *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (catalogado por Massa como s/d), de Miguel de Cervantes, quando no último capítulo da segunda parte, já perto de sua morte e após recobrar a sanidade, Dom Quixote diz: “(...) vamos poco á poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros ogaño: yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui D. Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno”.²⁹⁰ Apesar da inversão, o sentido geral do provérbio e as palavras são as mesmas.²⁹¹

Mesmo encontrando o tal provérbio no texto de Cervantes, somos levados a crer que a real fonte possa ter sido Henry Longfellow, que é autor da epígrafe de “Prelúdio”, poema expurgado das *Poesias completas*, mas que, em 1870, antecedia “Ruínas” e abria a coletânea. Em “It’s not always May”, o poeta norte americano usa como epígrafe o mesmo provérbio

²⁸⁸ Id. *ibid.*, p. 69.

²⁸⁹ REIS, 2009, p. 76, nota de rodapé n. 3. No original: “no hay pájaros em los nidos de antaño” (ASSIS, 1870a, p. 15).

²⁹⁰ CERVANTES, 1841, p. 672, grifo nosso. Não encontramos a mesma versão que está na biblioteca machadiana, porém, tentamos consultar uma publicação que também se desse em língua espanhola e que pertencesse ao século XIX. Além disso, optamos por deixar o texto em espanhol para uma melhor visualização de sua semelhança com a epígrafe machadiana. O trecho traduzido seria: “deixemo-nos dessas coisas; o que foi já não é: fui louco e estou hoje em meu juízo; fui D. Quixote de la Mancha, e sou agora, como disse, Alonso Quijano” (CERVANTES, 2005, s/p).

²⁹¹ MIASSO, 2017, p. 236. Na revista *Veredas* de n. 3, a professora da Universidade Complutense de Madrid, Maria Josefa Postigo (2000), dirige um estudo acerca dos provérbios espanhóis presentes em *Dom Quixote*.

espanhol, o qual vem, inclusive, assinado “Spanish Proverb”.²⁹² Ademais, o poema de Longfellow está no volume *The poetical Works* (1866), que, de acordo com os estudos de Massa (2001) e Vianna (2001) é uma das obras mais folheadas da biblioteca machadiana.²⁹³

Todavia, o que mais nos chama a atenção nessa segunda publicação de “Ruínas” é a retirada do último verso— “o poeta e a saudade”²⁹⁴ — e o que essa exclusão pode implicar na leitura. Por isso, optamos por lançar um olhar mais atento para o poema na sua publicação de 1901.

Além da retirada do verso, o que culminou na troca dos dois pontos do penúltimo verso pelas reticências, no nono verso da primeira estrofe, o ponto foi substituído pelo ponto e vírgula; e no décimo primeiro verso dessa mesma estrofe, o ponto e vírgula foi substituído pela vírgula. Com relação à estrutura, “Ruínas” é composto por duas estrofes, de 34 e nove versos, respectivamente, brancos, deca e hexassílabos:

Ruínas

No hay pájaros en los nidos de antaño.
Provérbio Espanhol

Cobrem plantas sem flor crestados muros;
Range a porta anciã; o chão de pedra
Gemer parece aos pés do inquieto vate.
Ruína é tudo: a casa, a escada, o horto,
Sítios caros da infância.

Austera moça
Junto ao velho portão o vate aguarda;
Pendem-lhe as tranças soltas
Por sobre as roxas vestes;
Risos não têm, e em seu magoado gesto
Transluz não sei que dor oculta aos olhos,
— Dor que à face não vem, — medrosa e casta,
Íntima e funda; — e dos cerrados cílios
Se uma discreta muda
Lágrima cai, não murcha a flor do rosto;
Melancolia tácita e serena,
Que os ecos não acorda em seus queixumes,
Respira aquele rosto. A mão lhe estende
O abatido poeta. Ei-los percorrem
Com tardo passo os lembrados sítios,
Ermos depois que a mão da fria morte
Tantas almas colhera. Desmaiavam,
Nos serros do poente,
As rosas do crepúsculo.
“Quem és? pergunta o vate; o sol que foge
“No teu lânguido olhar um raio deixa;

²⁹² “Provérbio Espanhol” (LONGFELLOW, 1866, p. 152, tradução nossa).

²⁹³ Os estudos de Massa e Viana estão em Jobim (2001).

²⁹⁴ ASSIS, 1870a, p. 17.

“— Raio quebrado e frio; — o vento agita
 “Tímido e frouxo as tuas longas tranças.
 “Conhecem-te estas pedras; das ruínas
 “Alma errante pareces condenada
 “A contemplar teus insepultos ossos.
 “Conhecem-te estas árvores. E eu mesmo
 “Sinto não sei que vaga e amortecida
 “Lembrança de teu rosto.”

Desceu de todo a noite,
 Pelo espaço arrastando o manto escuro
 Que a loura Vésper nos seus ombros castos,
 Como um diamante, prende. Longas horas
 Silenciosas correram. No outro dia,
 Quando as vermelhas rosas do oriente
 Ao já próximo sol a estrada ornavam,
 Das ruínas saíam lentamente
 Duas pálidas sombras...²⁹⁵

As ruínas anunciadas no título do poema são reafirmadas na epígrafe pelo ninho abandonado, do mesmo modo que, no início da primeira estrofe, as plantas que cobrem os muros já não têm flor. A ambientação segue com a porta que range e o chão que geme sob os pés do “inquieto vate”. Como o próprio eu poético caracteriza, “ruína é tudo: a casa, a escada, o horto”.²⁹⁶ Isso que virou ruína é chamado por ele de “sítios caros da infância”.²⁹⁷ Esse verso, de certo modo, retoma a epígrafe no sentido de os ninhos serem os sítios dos pássaros quando ainda “crianças”, quando ainda não sabem voar. Os ninhos viram ruínas ao serem deixados.

Ainda na primeira estrofe, o eu poético começa a descrição da moça que espera o vate. Ela é austera e aguarda junto de um “velho portão”, o que contribui para o cenário de ruínas construído na abertura da estrofe. Não bastasse, a cor das suas vestes é roxa, o que remete, dentro do tempo da quaresma, na liturgia católica, à melancolia e à introspecção, fazendo memória aos quarenta dias que Jesus passou no deserto e acentuando, mais uma vez, a ruína daquele lugar.²⁹⁸ E como era de se esperar, ela não tem risos e seu “magoado gesto” demonstra uma dor que está “oculta aos olhos”, uma dor que “à face não vem”. Ademais, essa dor é adjetivada “medrosa e casta”, “íntima e funda”. Sendo assim, tal qual o roxo significa a introspecção na liturgia católica, a cor serve bem às vestes de uma moça que sente dor íntima e oculta. O rosto dela, por sua vez, é caracterizado por uma “melancolia tácita e serena”, mostrando que a ruína não está apenas no espaço físico, mas naqueles que ali habitam.²⁹⁹

²⁹⁵ Id., 1901, p. 70-71.

²⁹⁶ Id. *ibid.*, p. 70.

²⁹⁷ Id. *ibid.*, p. 70.

²⁹⁸ A esse respeito, ver Brandão (1996) e Versuti (2020).

²⁹⁹ ASSIS, 1901, p. 70-71.

Quando o vate, agora chamado poeta, encontra a moça, o adjetivo que o acompanha não difere do ambiente que vinha sendo descrito ao longo dos versos: abatido. De mãos dadas e com “tardo passo”, eles percorrem aquele sítio que, provavelmente, já conheciam de outros tempos, pois eram “relembrados sítios”. Na sequência, descobrimos que o tom sombrio daquele lugar pode ser justificado pelos que ali já não estão, tendo suas almas colhidas pela “mão fria da morte”. E mesmo as rosas, únicas flores do lugar, desmaiavam, ou seja, murchavam, durante o crepúsculo. Aqui, vale notar que as tais rosas são efetivamente chamadas “rosas do crepúsculo”³⁰⁰ e o termo crepúsculo, por sua vez, tanto na versão digital do dicionário *Michaelis* quanto na versão em livro do dicionário *Priberam*, aparece, no sentido figurado, significando decadência, declínio ou mesmo ruína.³⁰¹ Nesse caso, a palavra se difere do seu sentido literal, uma vez que designa justamente o início, a luminosidade que antecede o nascimento do sol. Assim, o emprego no sentido figurado da palavra crepúsculo ajusta-se melhor na composição machadiana não apenas por estarmos diante de um poema em ruína, mas pelo fato de, na segunda estrofe, depararmos-nos com a chegada da noite.

A partir do vigésimo quinto verso da primeira estrofe se inicia o monólogo do vate, que pergunta quem é a moça de lânguido olhar. A mesma impressão que nos foi dada de que aquele era um lugar conhecido está nas palavras do poeta que diz que as pedras e as árvores daquele lugar a conhecem. Ademais, na visão do poeta, a “alma errante” da moça estaria condenada ao lugar, condenada a contemplar os “insepultos ossos” das ruínas. Ao sabermos que os ossos não foram sepultados, o aspecto sombrio e ermo construído até esse momento é potencializado e a possibilidade da lembrança é reforçada nos três últimos versos da estrofe, quando o vate diz que ele mesmo tem uma “vaga e amortecida lembrança” da moça. O adjetivo para descrever a lembrança faz referência à morte: a(morte)cida.³⁰²

Como vimos, na estrofe final do poema chega a noite, o que completa a aparência erma e sombria cena. Além disso, a noite vem “arrastando o manto escuro”.³⁰³ Tanto o verbo quanto o tom do manto colaboram para a ruína descrita até então. Em oposição à escuridão, está a “loura Vésper”, que é quem teria colocado o manto escuro nos ombros da noite. Podemos colocar a encarnação do planeta Vênus, a primeira estrela a brilhar, em contraste

³⁰⁰ Há um pequeno deslize, nas *Poesias completas*, nesse verso vinte e quatro da primeira estrofe, sem correção posterior, tendo sido escrito, tanto na publicação de 1901 quanto na de 1902, “a rosas dos crepúsculo” (ASSIS, 1901, p. 71). Acreditamos numa possível gralha tipográfica, uma vez que nas *Falenas* o verso aparece sem o erro de concordância.

³⁰¹ DICIONÁRIO PRIBERAM, 2011, p. 38242 (lido por meio de *e-reader*) e MICHAELIS, 2020, s/p.

³⁰² ASSIS, 1901, p. 71.

³⁰³ O verso nos fez lembrar o segundo verso da primeira estrofe de “Stella”: “a noite arrasta o manto” (ASSIS, 1901, p. 12).

com a noite porque é loura e porque prende o manto “como um diamante”. Se Vésper, ou Vênus, é essa primeira estrela, faz sentido que seja ela quem prenda o manto escuro na noite.³⁰⁴

Depois de longas e silenciosas horas, já no “outro dia”,³⁰⁵ vemos que a escuridão se fora quando o sol está próximo e, diferente das rosas do crepúsculo que desmaiavam, temos, agora, “vermelhas rosas do oriente” ao redor da estrada. Apesar da construção de um amanhecer que parece se opor ao ambiente retratado ao longo do poema, é das ruínas que saem “duas pálidas sombras”.³⁰⁶ Não é a moça e o poeta que saem das ruínas, mas apenas duas sombras. Chegando, enfim, ao verso final do poema, é nesse momento que acontece a interferência machadiana que nos interessa, a exclusão do verso final: “o poeta e a saudade”.³⁰⁷

Como apontamos, para que fizesse sentido a exclusão do verso no que se refere à pontuação, Machado troca os dois pontos que antes acompanhavam aquele que era, em 1870, o penúltimo verso do poema pelas reticências, ficando, portanto, a cargo do leitor completar o poema para saber quem são essas sombras que saem das ruínas. O verso subtraído era a chave para metáfora arquitetada ao longo as duas estrofes. Porém, Machado de Assis o exclui na segunda publicação do poema, fazendo com que o penúltimo seja o verso derradeiro. A mudança, que graficamente parece pequena, acaba por relegar ao leitor o trabalho de completar o sentido da metáfora. Desse modo, é ele quem deve trilhar o caminho que estabelece a relação entre a moça e a saudade colhendo as migalhas no poema em termos como os “relembrosos sítios”, as pedras e as árvores já por ela conhecidas e a “vaga e amortecida lembrança” que o vate tem. Nesse movimento, estabelece-se com o leitor uma relação mais íntima, pois, ao não entregar o poema “pronto”, dá margem para que o público participe da composição, conduzindo-o para junto do poema e para a mesma atmosfera sombria pintada nas duas estrofes de “Ruínas”.

Pensando na epígrafe do poema, vemos que ela se une à composição machadiana por ser aquilo que já não é, esse será o laço estabelecido que impediu que fosse cortada. Assim como Dom Quixote era louco e recobra o juízo e como a primavera de maio de Longfellow não dura para sempre, fazendo com que os pássaros abandonem seus ninhos; no poema machadiano, o poeta já não é poeta, mas uma sombra apenas ao final do poema.

³⁰⁴ ASSIS, 1901, p. 71.

³⁰⁵ Nesse verso, o sexto da segunda estrofe, supomos que possa ter havido outra gralha tipográfica, uma vez que o trecho no final do verso aparece “(...) no outra dia” (ASSIS, 1901, p. 71). Isso acontece tanto na publicação de 1901 quanto na de 1902 das *Poesias completas*; no entanto, não acontecia na publicação das *Falenas*.

³⁰⁶ ASSIS, 1901, p. 71.

³⁰⁷ Id., 1870a, p. 17.

Fazendo uma breve retrospectiva dos quatro últimos poemas, veremos que o ambiente em ruínas e ermo vinha sendo construído por composições não são muito festivas ou alegres. Em “La marchesa de Miramar”, o “frágil trono” do ambicioso Maximiliano já caiu e Carlota está a enlouquecer sozinha; “Sombras” tem a escuridão no próprio título e apesar do círio, prevalecem no poema as sombras; “*Ite, missa est*”, traz uma missa acabada celebrada pelo “pobre servo” de um “deus esquivo”; e, enfim, chegamos às “Ruínas”, com um ambiente ermo de “insepultos ossos” e onde nem o poeta habita mais, restando apenas sua sombra. Esse ar sombrio construído pelos quatro poemas só foi possível depois da reorganização operada por Machado de Assis para a publicação de 1901.

O oitavo poema da seção é “Musa dos olhos verdes”, que, nas *Falenas*, também sucedia “Ruínas” e que romperá com a escuridão. É providencial que seja justamente a musa quem tire o eu poético das trevas. Trata-se, como é fácil antever, de um poema em louvação à musa, a quem o eu poético pede acolhida frente aos percalços da vida. A composição foi publicada apenas nas coletâneas de poesia machadianas e é formada por sete quadras de versos que se alternam entre deca e hexassílabos, tendo como única alteração na publicação de 1901 a exclusão, no terceiro verso da sexta estrofe, da conjunção aditiva “e”, que abria o verso. No entanto, acreditamos que essa exclusão seja uma gralha tipográfica, pois há o espaço em que o “e” estaria. O esquema rímico das estrofes é ABCB:

Musa dos olhos verdes

Musa dos olhos verdes, musa alada,
Ó divina esperança,
Consolo do ancião no extremo alento,
E sonho da criança;

Tu que junto do berço o infante cinges
C’os fúlgidos cabelos;
Tu que transformas em dourados sonhos
Sombrios pesadelos;

Tu que fazes pulsar o seio às virgens;
Tu que às mães carinhosas
Enches o brando, tépido regaço
Com delicadas rosas;

Casta filha do céu, virgem formosa
Do eterno devaneio,
Sê minha amante, os beijos meus recebe,
Acolhe-me em teu seio!

Já cansada de encher lânguidas flores
Com as lágrimas frias,
A noite vê surgir do oriente a aurora

Dourando as serranias.

Asas batendo à luz que as trevas rompe,
Piam noturnas aves,
E a floresta interrompe alegremente
Os seus silêncios graves.

Dentro de mim, a noite escura e fria
Melancólica chora;
Rompe estas sombras que o meu ser povoam;
Musa, sê tu a aurora!³⁰⁸

O poema é aberto com a vocação à musa, chamada de “divina esperança”, “consolo do ancião no extremo alento”. Ora, se olharmos para o ambiente ermo que vinha sendo estabelecido pelos últimos poemas, entenderemos o porquê de o eu poético recorrer à musa. Mais da metade do poema será para enaltecer o seu poder. Desse modo, da primeira até a quarta estrofe, o leitor encontrará todas as habilidades da musa. Então, essas estrofes funcionam em conjunto. Há uma espécie de lista dessas habilidades marcada pela finalização em ponto em vírgula de alguns versos. Assim, buscando uma aproximação da musa por meio do uso do pronome pessoal na segunda pessoa do singular, “tu”, ela será quem vela o infante; quem transforma os “sombrios pesadelos” (talvez vindos dos poemas anteriores) em “dourados sonhos”; quem faz o seio das virgens palpitar; quem enche com “delicadas rosas” o “tépido regaço”. E, enfim, na quarta estrofe, após chamá-la “casta filha do céu”, a virgem do “eterno devaneio”, o eu poético pede que seja sua amante, que receba os seus beijos e o acolha em teu seio: “acolhe-me em teu seio!”.³⁰⁹ O pedido de acolhida nos lembrou a musa consoladora que abre as “Crisálidas”. Na última estrofe daquele poema, lemos no sexto e sétimo versos: “ah! No teu seio amigo / Acolhe-me, (...)”.³¹⁰ A musa da abertura foi deslocada para o interior da segunda seção.

Nas três últimas estrofes, teremos novamente o amanhecer. Porém, apesar do período do dia estar nessas estrofes, o poema em si não é sobre ele, mas sobre a musa que, no verso final, será convidada a ser a própria “aurora”. O amanhecer na quinta, sexta e sétima estrofes, diferente do amanhecer de “Manhã de inverno”, é acompanhado do sentimento do eu poético, que não mais tenta parecer mero expectador. Temos a noite que aos poucos dá lugar à aurora, trazendo para as estrofes a dicotomia luz e sombras/escurecimento, já vista em “Sombras”. Depois, temos a “luz que as trevas rompe” e que faz piarem a aves noturnas interrompendo o silêncio. Por fim, a noite está dentro do eu poético, ela é “escura e fria” e têm um choro melancólico. A

³⁰⁸ Id., 1901, p. 72-73.

³⁰⁹ Id. *ibid.*, p. 72-73.

³¹⁰ Id. *ibid.*, p. 4.

musa, chamada a ser a aurora é quem pode romper as “sombras” que povoam o eu poético. O desejo de que cesse o que há de sombrio, escuro, ermo aparece na repetição do verbo romper/interromper: “asas batendo à luz que as trevas rompe,” “e a floresta interrompe alegremente” e “rompe estas sombras que o meu ser povoam;”.³¹¹

A reorganização realizada por Machado de Assis fez com que os poemas que carregam a atmosfera mais escura ficassem dispostos lado a lado, acentuando as sombras de tal maneira que o eu poético insistentemente pede que se rompa com elas. No poema seguinte, testemunharemos um noivado no anoitecer, mas veremos que a noite que aparece no poema não será sinônimo de trevas, mas trará consigo a luz da lua, das estrelas e dos círios.

“Noivado”, o nono poema, está, ao lado de “O verme”, entre os que tiveram mais publicações intermediárias, foram quatro, no total: a primeira no *Curso de Literatura Brasileira* de Melo Morais Filho (1870); a segunda no *Almanaque da Gazeta de Notícias* para o ano de 1881, compilado no ano anterior; a terceira em *O Bananal* (1881), periódico publicado fora do círculo carioca, em Bananal, no Estado de São Paulo; e a quarta no já referido *Machado de Assis* (1897), de Sílvio Romero. Os noivos vão noite adentro para gozar de seu amor e, juntos, passarem “(...) do sol da terra / Ao sol da eternidade”.³¹² Não só essa possibilidade da vida eterna traz certo ar cristão ao poema como a menção ao “templo de Deus” e ao “círio”,³¹³ que arde aqui como ardia em “Sombras”.

As alterações operadas no poema são quase todas da ordem da pontuação, havendo a inserção de um ponto e vírgula no final do sétimo verso da segunda oitava e a exclusão de outro ponto e vírgula no final do sexto verso da sexta e última oitava. Houve o acréscimo de uma vírgula no final do quinto verso dessa mesma última estrofe. Inclusive, nesse verso, acontece a alteração mais interessante: a troca da palavra “calmos”, das *Falenas*, por “firmes”, nas *Poesias completas*.³¹⁴ Levando em consideração o verso todo – “firmes, entre o fragor da tempestade”³¹⁵ –, faz sentido que os noivos estejam firmes ante a tempestade, pois é o que é firme que resiste ao temporal, não necessariamente o que é calmo. O segundo, o quarto e o oitavo versos de cada estrofe são hexassílabos, ao passo que os demais são todos decassílabos. O esquema de rimas é ABCBDEED:

Noivado

³¹¹ Id. *ibid.*, p. 73.

³¹² Id. *ibid.*, p. 76.

³¹³ Id. *ibid.*, p. 75.

³¹⁴ Nas *Falenas*, havia uma falha no quinto verso da quinta estrofe que não fora corrigida nas erratas daquele livro: “no entanto eu preparei teu leito *às sombra*” (ASSIS, 1870a, p. 47, grifos nossos). A correção veio nas *Poesias Completas*, em que o verso aparece: “no entanto eu preparei teu leito *à sombra*” (ASSIS, 1901, p. 75, grifos nossos).

³¹⁵ ASSIS, 1901, p. 76.

Vês, querida, o horizonte ardendo em chamas?
 Além desses outeiros
 Vai descambando o sol, e à terra envia
 Os raios derradeiros;
 A tarde, como noiva que enrubesce,
 Traz no rosto um véu mole e transparente;
 No fundo azul a estrela do poente
 Já tímida aparece.

Como um bafo suavíssimo da noite,
 Vem sussurrando o vento,
 As árvores agita e imprime às folhas
 O beijo sonolento.
 A flor ajeita o cálix: cedo espera
 O orvalho, e entanto exala o doce aroma;
 Do leito do oriente a noite assoma;
 Como uma sombra austera.

Vem tu, agora, ó filha de meus sonhos,
 Vem, minha flor querida;
 Vem contemplar o céu, página santa
 Que amor a ler convida;
 Da tua solidão rompe as cadeias;
 Desce do teu sombrio e mudo asilo;
 Encontrarás aqui o amor tranquilo...
 Que esperas? que receias?

Olha o templo de Deus, pomposo e grande;
 Lá do horizonte oposto
 A lua, como lâmpada, já surge
 A alumiar teu rosto;
 Os círios vão arder no altar sagrado,
 Estrelinhas do céu que um anjo acende;
 Olha como de bálsamos recende
 A c'roa do noivado.

Irão buscar-te em meio do caminho
 As minhas esperanças;
 E voltarão contigo, entrelaçadas
 Nas tuas longas tranças;
 No entanto eu preparei teu leito à sombra
 Do limoeiro em flor; colhi contente
 Folhas com que alastrei o solo ardente
 De verde e mole alfombra.

Pelas ondas do tempo arrebatados,
 Até à morte iremos,
 Soltos ao longo do baixel da vida
 Os esquecidos remos.
 Firmes, entre o fragor da tempestade
 Gozaremos o bem que amor encerra
 Passaremos assim do sol da terra

Ao sol da eternidade.³¹⁶

O poema é aberto com uma pergunta que traz a poética imagem do pôr sol no horizonte. Os amantes, possivelmente, assistem o fim de tarde trazendo sentimentos da própria relação. São os últimos raios de sol, o céu ainda está azul, mas já se pode ver a tímida “estrela do poente”.³¹⁷ A noite chega logo na segunda estrofe, primeiro com um vento que sussurra agitando as árvores e dando às folhas o “beijo sonolento”, quase como um beijo de boa noite; depois, é a flor que se ajeita para receber o orvalho, como se fosse um cálice, e exala o “doce aroma”.³¹⁸ Os versos finais dessa segunda estrofe trazem algo característico dos poemas em que há o amanhecer ou o anoitecer: a vinda o oriente. Pensando no movimento de rotação da Terra que faz com que seja dia no ocidente e noite no oriente, e vice-versa, quando há a mudança de uma para outra parte do dia, é comum que os astros ou o período do dia que está para começar venha do oriente. Em “Stella”, nas “Crisálidas”, o sol vinha do “roxo oriente”.³¹⁹ Em “Manhã de inverno”, nas “Falenas”, a aurora surgia “por detrás das montanhas do oriente”.³²⁰ E agora, em “Noivado”, a noite vem surgindo “do leito do oriente”. E para não fugir das sombras que ocupavam os poemas até aqui, essa noite é “como uma sombra austera”.³²¹

A terceira estrofe é um convite à amada para que ela contemple com o eu poético o céu. Podemos questionar se ela é real ou se é fruto da imaginação, como em “Visio”, haja vista que é filha dos sonhos do eu poético. O céu é “página santa”, provavelmente porque se liga ao “templo de Deus” para o qual a amada é chamada a olhar na estrofe seguinte. As sombras voltam a aparecer para caracterizar o lugar em que a possível noiva está: “(...) sombrio e mudo asilo”, como nas ruínas anteriores.³²²

Apesar de a noite ser como “sombra austera”, não por acaso, na estrofe em que há o “templo de Deus”, ela é iluminada, pois tem a lua como lâmpada, os círios (como em “Sombras”) ardem no “altar sagrado” e as “estrelinhas” são poeticamente acesas pelos anjos.³²³

Na quinta estrofe, vemos que o eu poético planejou a vinda da amada para assistir a chegada da noite. No caminho para buscá-la, vão as esperanças dele que, ao voltarem junto à

³¹⁶ Id. *ibid.*, p. 74-76.

³¹⁷ Possivelmente não se trata de uma estrela, mas do planeta Vênus, o primeiro a aparecer no céu ao se aproximar a noite.

³¹⁸ ASSIS, 1901, p. 74.

³¹⁹ ASSIS, 1901, p. 13.

³²⁰ Id. *ibid.*, p. 59.

³²¹ Id. *ibid.*, p. 74.

³²² Id. *ibid.*, p. 75.

³²³ Id. *ibid.*, p. 75.

amada, estarão “(...) entrelaçadas / Nas tuas longas tranças;”. O entrelaçar na trança, ou seja, em algo que já é trançado, pressupõe um laço firme, duradouro, difícil de se soltar. A figura feminina do poema lembra a de “Ruínas” pelo lugar sombrio de que veio e pelas tranças, o mesmo penteado de outrora. Talvez, com a vinda a musa no poema que separa as “Ruínas” de “Noivado”, a moça possa desfrutar de dias melhores. O leito foi preparado para a amada na sombra do “limoeiro em flor”.³²⁴ O tapete é feito das folhas verdes que o eu poético colheu. O ninho de amor arranjado em meio à natureza recorda o de “Leito de folhas verdes”, segunda composição das “Poesias americanas” dos *Últimos cantos* (1851) de Gonçalves Dias. Nos versos gonçalvinos, o leito estava reparado embaixo de outra árvore frutífera, a mangueira, a lua e as estrelas também brilhavam no céu: “eu, sob a copa da mangueira altiva / Nosso leito gentil cobri zelosa / Com mimoso tapiz de folhas brandas, / (...) // Brilha a lua no céu, brilham estrelas.”.³²⁵

Aproveitando o horizonte que era cenário para o pôr do sol na primeira estrofe, na última, as ondas serão metáfora para a passagem do tempo. Como noivos que se unem em matrimônio, os amantes irão juntos “até à morte”. E relembrando a firmeza do laço trançado na estrofe anterior, “entre o fragor da tempestade”, eles se manterão firmes. E após gozarem do amor, juntos passarão “(...) do sol da terra / Ao sol da eternidade”.³²⁶

Ao mesmo tempo que o poema marca o fim da tarde e o início da noite na seção, ele é uma espécie de pedido de casamento, um noivado à beira mar, à sombra do limoeiro, ao pôr do sol. Para Massa (1971), o poema é “um ato de fé no futuro que o casamento cimenta”.³²⁷ O anoitecer acaba ficando em segundo plano, restrito às duas estrofes iniciais, enquanto o pedido do eu poético chega até a estrofe final do poema.

“A Elvira” será a primeira tradução das *Poesias completas*. A fonte foi “À Elvire”, de Alphonse de Lamartine. Antes de ser publicado nas *Falenas*, o poema teve lugar no *Lamartinianas: poesias de Afonso de Lamartine traduzidas por poetas brasileiros* (1869); na ocasião, o título era “A El***”. A composição traz duas estrofes de 25 e de 15 versos, respectivamente, deca e hexassílabos brancos e não há nenhuma modificação da publicação de 1870 para a publicação de 1901. Ainda que não nos detenhamos às especificidades da

³²⁴ Id. *ibid.*, p. 75.

³²⁵ DIAS, 1851, p. 9-10.

³²⁶ ASSIS, 1901, p. 75-76.

³²⁷ MASSA, 1971, p. 604.

tradução, ela atesta a referência a Lamartine, tendo sido a única das quatro traduções de *Falenas* que sobreviveu em 1901.³²⁸

A Elvira
(Lamartine)

Quando, contigo a sós, as mãos unidas,
Tu, pensativa e muda; e eu, namorado,
Às volúpias do amor a alma entregando,
Deixo correr as horas fugidias;
Ou quando às solidões de umbrosa selva
Comigo te arrebató; ou quando escuto
— Tão só eu, — teus terníssimos suspiros;
E de meus lábios solto
Eternas juras de constância eterna;
Ou quando, enfim, tua adorada fronte
Nos meus joelhos trêmulos descansa,
E eu suspendo meus olhos em teus olhos,
Como às folhas da rosa ávida abelha;
Ai, quanta vez então dentro em meu peito
Vago terror penetra, como um raio!
Empalideço, tremo;
E no seio da glória em que me exalto,
Lágrimas verto que a minha alma assombram!
Tu, carinhosa e trêmula,
Nos teus braços me cinges, — e assustada,
Interrogando em vão, comigo choras!
“Que dor secreta o coração te oprime?”
Dizes tu, “Vem, confia os teus pesares...
Fala! eu abrandarei as penas tuas!
Fala! eu consolarei tua alma aflita!”

Vida do meu viver, não me interrogues!
Quando enlaçado nos teus níveos braços
A confissão de amor te ouço, e levanto
Lânguidos olhos para ver teu rosto,
Mais ditoso mortal o céu não cobre!
Se eu tremo, é porque nessas esquecidas
Afortunadas horas,
Não sei que voz do enleio me desperta,
E me persegue e lembra
Que a ventura co’o tempo se esvaece,
E o nosso amor é facho que se extingue!
De um lance, espavorida,
Minha alma voa às sombras do futuro,
E eu penso então: “Ventura que se acaba
Um sonho vale apenas.”³²⁹

³²⁸ As demais traduções eram: “Os deuses da Grécia”, de Schiller; “Cegonhas e Rodovalhos”, de Bouillet; e “Estâncias a Emma”, de Alexandre Dumas Filho. “A morte de Ofélia” não seria propriamente uma tradução, mas uma paráfrase e “Lira Chinesa, conforme Machado aponta nas notas das *Falenas*, uma imitação. Para Massa (2009b), as traduções operadas por Machado estariam dentro de uma categoria que chamou de “afinidades eletivas”, por se parecerem com as próprias produções do brasileiro.

³²⁹ ASSIS, 1901, p. 77-78.

Na leitura de “A Elvira”, optamos por não entrar na seara da tradução, consultando o texto francês como base, por exemplo. Nosso ponto de partida é a tradução machadiana e nela observamos, como era de se esperar, um tom bastante romântico, de um eu poético que entrega sua alma, junto da alma de sua amada, “às volúpias do amor”. As mãos dos amantes estão unidas e o modo como se sentem aparece logo no segundo verso: ela, “pensativa e muda”; ele, “namorado”.³³⁰ O casal unido após o “Noivado” parece providencial. Porém, veremos ao longo da primeira estrofe que o eu poético teme viver esse amor e o motivo é que a ventura, a felicidade, é passageira, como será revelado no final do poema.

Nos 15 primeiros versos da estrofe inicial, o eu poético traz diferentes momentos de desfrute do amor que fazem com que ele sinta em seu peito um “terror” que é “como um raio”. Para elencar esses momentos, é usado o advérbio “quando” e a conjunção “ou”: “quando” eles estão a sós e entregam suas almas “às volúpias do amor”; “ou quando” ele a toma na solidão da frondosa selva; “ou quando” escuta os suspiros dela e faz “eternas juras de constância eterna”; “ou quando, enfim,” olha nos olhos da amada enquanto ela deita a cabeça nos joelhos dele. Todos esses momentos o fazem empalidecer, tremer, como vemos no décimo sexto verso, e isso pode soar contraditório ao leitor. Ao vê-lo assim, Elvira o acolhe e questiona o motivo da “dor secreta” numa promessa de consolo à alma aflita do eu poético.³³¹

A segunda estrofe traz o pedido para que amada não o interrogue: “vida do meu viver, não me interrogues!”. E o eu poético conta que nesses momentos de amor, quando se encontra “enlaçado” nos braços dela, uma voz o desperta, persegue e lembra “que a ventura co’o tempo se esvaece, / E o nosso amor é facho que se extingue!”.³³² Diferente da composição anterior, “Noivado”, em que se acreditava entrar para o “sol da eternidade”³³³ junto da amada; aqui, a sombra do futuro ronda os pensamentos do eu poético atestando a finitude da ventura e relegando-a aos sonhos.

Na primeira organização das *Falenas*, “Noivado” e “A Elvira” estavam separados por “Menina e moça”. Ao eliminar o poema intermediário, visualizamos lado a lado um eu poético que, amparado na fé do círio de seu Deus que ilumina a noite, crê na eternidade do amor conjugal e outro que, mesmo fazendo “eternas juras de constância eterna”, treme porque sabe que o tempo (que aparecia no poema anterior metaforizado nas ondas) fará com que a ventura e o amor se acabem. Conhecendo a leitura que nos espera para encerrar a seção,

³³⁰ Id. *ibid.*, p. 77.

³³¹ Id. *ibid.*, p. 78.

³³² Id. *ibid.*, p. 78.

³³³ Id. *ibid.*, p. 76.

“Pálida Elvira”, que claramente faz referência à Elvira lamartiniana, podemos dizer que temos uma previsão de qual será o futuro do amor de Heitor e Elvira.

A décima primeira composição é “Lágrimas de cera”, que foi exclusivamente publicada nos livros de poemas de Machado de Assis. Apesar de versos como os de “O dilúvio”, “Fé” e “A caridade” não terem sobrevivido ao corte machadiano para a seleção das “Crisálidas” de 1901, vemos que nas “Falenas” a religiosidade cristã desponta, trazendo “Sombras”, “*Ite, missa est*” e “Lágrimas de cera”. É possível que aqueles primeiros poemas tenham sido cortados da seção de abertura justamente para evitar uma religiosidade cristã em excesso. O poema coloca o leitor como testemunha de uma mulher a rezar que, diferente da vela acesa que derrama as lágrimas de cera, não verte “uma lágrima sequer”,³³⁴ pois é amparada pela fé.

Com exceção da troca da letra C maiúscula no termo “cruz” no segundo verso da terceira quadra para a letra c minúscula, nenhuma outra alteração fora feita no poema. E com relação à sua estrutura, ele é composto por seis quadras de versos em redondilha maior, para a primeira e para a última quadras as rimas são opostas e para as demais, alternadas:

Lágrimas de cera

Passou; viu a porta aberta.
Entrou; queria rezar.
A vela ardia no altar.
A igreja estava deserta.

Ajoelhou-se defronte
Para fazer a oração;
Curvou a pálida fronte
E pôs os olhos no chão.

Vinha trêmula e sentida.
Cometera um erro. A cruz
É a âncora da vida,
A esperança, a força, a luz.

Que rezou? Não sei. Benzeu-se
Rapidamente. Ajustou
O véu de rendas. Ergueu-se
E à pia se encaminhou.

Da vela benta que ardera,
Como tranquilo fanal,
Umás lágrimas de cera
Caíam no castiçal.

Ela porém não vertia

³³⁴ Id. *ibid.*, p. 80.

Uma lágrima sequer.
Tinha a fé, — a chama a arder, —
Chorar é que não podia.³³⁵

Como pontuamos alguns parágrafos acima, “Lágrimas de cera” está deslocado do núcleo religioso das “Falenas”, formado por “Sombras” e “*Ite, missa est*”. Em 1870 esses dois últimos poemas não vinham na sequência um do outro, então, não se tinha a impressão de que “Lágrimas de cera” estaria “deslocado”.³³⁶ O que podemos encontrar no poema que talvez se constitua numa hipótese para justificar sua alocação pouco mais distante dos poemas religiosos é a objetividade. Ao lermos as quadras, encontraremos vários pontos que nos darão a impressão de que estamos lendo a narração de uma ação contada por itens. Só na primeira quadra temos quatro pontos, um para cada verso.

Somos de novo postos diante do círio no altar, apesar de ele não aparecer com esse nome no poema. Todavia, há, na primeira estrofe, essa vela que ardia no altar da igreja deserta. Diante da vela e do altar, num movimento de submissão, a mulher ajoelha-se e curva a “pálida fronte”, de modo que os olhos não estão olhando para o altar, mas para o chão, recordando a figura do pecador arrependido ante o seu senhor.³³⁷

O pouco que sabemos dos sentimentos da serva cristã está no primeiro verso da terceira estrofe: “vinha trêmula e sentida”. É nessa estrofe que veremos que ela pode ter pecado contra o seu Deus, pois teria cometido um erro. Diante do erro, apenas a cruz pode dar alento, uma vez que simboliza a expiação dos pecados, “é âncora da vida, / A esperança, a força, a luz”.³³⁸ Não sabemos o pecado cometido, nem mesmo o eu poético o sabe, como conta na quarta estrofe, antevendo a curiosidade do leitor. Após se benzer, possivelmente fazendo o sinal da cruz, ela se dirige à pia em que fica, geralmente, a água benzida pelos sacerdotes.

Ao longo do breve momento em que a mulher esteve na igreja, aquela vela da estrofe inicial continuou queimando, como um tranquilo “fanal”, ou seja, como algo que guia a vida dos cristãos. E a cera que escorre do círio no castiçal, são as lágrimas que dão título ao poema. A objetividade do poema esconde os sentimentos do eu poético, que apenas conta a cena, e da mulher que visita a igreja. Sabemos que ela “cometera um erro” e que por isso estava “trêmula e sentida”, mas não sabemos nada além disso, não sabemos o que de fato ela poderia

³³⁵ Id. *ibid.*, p. 79-80.

³³⁶ Naquela ocasião, “Lágrimas de cera” já sucedia “A Elvira”.

³³⁷ ASSIS, 1901, p. 79.

³³⁸ *Ib. ibid.*, p. 79-80.

ter feito que depunha contra a sua fé. Apesar do erro, vemos no final do poema que a fé que a sustenta, qual chama que arde, impede o choro.³³⁹

Sáimos de um poema objetivo e vamos para o mais curto das *Poesias completas*, “Livros e flores”, composto de uma única oitava de versos hexassílabos em que rimam os versos pares. A única alteração fora a inserção, em 1901, do ponto de interrogação esquecido nas *Falenas* no quarto verso do poema:

Livros de flores

Teus olhos são meus livros.
Que livro há aí melhor,
Em que melhor se leia
A página do amor?
Flores me são teus lábios.
Onde há mais bela flor,
Em que melhor se beba
O bálsamo do amor?³⁴⁰

O poema de uma única estrofe traz, como o título antecipa, os livros e as flores como elementos para metaforizar os olhos e os lábios, respectivamente, da amada. Os olhos dela são o livro em que melhor se lê “a página do amor”; e os lábios, a mais “bela flor” em que se pode beber “o bálsamo do amor”. Então, os olhos e os lábios não são como qualquer livro ou qualquer flor, mas o que há de melhor leitura e melhor bálsamo. Sáimos da contrição religiosa para um breve suspiro amoroso.

Em seguida, temos o poema “Pássaros”, acompanhado da epígrafe: “je veux changer mes pensées en oiseaux”.³⁴¹ Como alertamos em Miasso (2017), provavelmente houve um equívoco da parte de Machado ao atribuir sua epígrafe à Clément Marot, ou “C. Marot”, como aparece nos livros. Não encontramos esses versos nas composições de Marot, mas no terceiro soneto (primeiro verso do primeiro terceto) do “Le premier livre des amours”, obra dedicada à Cassandra, por quem Pierre de Ronsard se apaixonou, autor de *Choix de poésies* (1862). Vemos, então, que aquele deslize das *Falenas* fora reproduzido em seu último livro de poemas. Além disso, repete-se a ligeira alteração operada por Machado no verso da epígrafe: o termo “*pensées*”, nos versos de Ronsard, é, na verdade, “*pensers*”. Essa é uma epígrafe que estabelece relação clara com composição machadiana. Os pensamentos do eu poético brasileiro acerca da sua amada, no final do poema, tal qual as andorinhas da epígrafe, voam ao

³³⁹ Ib. *ibid.*, p. 80.

³⁴⁰ ASSIS, 1901, p. 81.

³⁴¹ Id., 1870a, p. 75. Optamos por deixar os versos no corpo do texto em sua língua original para que a correção ficasse mais clara. Traduzindo: “eu quero mudar meus pensamentos em pássaros” (REIS, 2009, p. 83, nota de rodapé n. 7).

encontro dela. Desse modo, os dois versos finais do poema – “como sobem ao monte as andorinhas, / Meus pensamentos voam para ti”³⁴² – claramente nos levam de volta à epígrafe inicial.

Não houve nenhuma alteração de uma para outra publicação e, com relação à estrutura, “Pássaros” nos traz quatro oitavas de versos decassílabos, sendo o esquema rímico ABACBDDC. Na primeira estrofe, o eu poético convida a olhar as andorinhas que voam em direção ao céu, que, na estrofe seguinte, descobriremos ser o lugar onde vive a amada, “escondida entre a folhagem”. E já aproximando seus pensamentos das aves, o eu poético conta, na penúltima estrofe, que é para o céu que vão os pensamentos dele, os quais irão pousar na face “mimososa” dela “como as aves no cimo da palmeira”. Esse mesmo céu, na segunda estrofe, abrigava não apenas a amada, mas o “pensamento dos dias juvenis”, talvez, a lembrança daquele noivado ao anoitecer do qual o leitor fora testemunha alguns poemas antes. Também podemos encontrar uma referência ao poema anterior, “Livros e flores”, pois o verso traz um “livro escrito pela mão do amor” no verso final da terceira estrofe. Por fim, o poema termina quando já é noite e há no céu “estrelas de esperança” capazes de iluminar a escuridão das noites do eu poético, que finaliza, novamente, comparando seus pensamentos às andorinhas.³⁴³

O décimo quarto poema da parte dedicada às “Falenas” é “O verme”. Esse é o título das *Falenas* que mais teve publicações entre o segundo e o último livro de poemas. De acordo com a Comissão Machado de Assis (1976), foram cinco: no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras* para o ano de 1873, publicado em 1872, na capital portuguesa; no segundo volume d’*A Luz*, publicado em 14 de setembro de 1873; na *Revista Ilustrada* de 21 de julho de 1888 (número 506); nas *Novidades*, apenas seis dias depois, em 27 de julho de 1888; e outra vez nas *Novidades*, mas agora em 31 de maio de 1890.

Apesar de o texto das *Poesias completas* reproduzir em igualdade o das *Falenas*, nessas publicações intermediárias houve algumas alterações. A primeira está no título. Na publicação d’*A Luz* e na primeira publicação das *Novidades*, o título é alterado para “O ciúme”. A segunda alteração está nos dois primeiros versos da segunda quadra e aparece apenas na publicação d’*A Luz*: o “verme asqueroso e feio”³⁴⁴ é mudado para “asqueroso e frio”;³⁴⁵ e ao invés de ser “gerado em lodo mortal”,³⁴⁶ é “gerado em todo o mortal”.³⁴⁷

³⁴² ASSIS, 1901, p. 83.

³⁴³ Ib. *ibid.*, p. 82-83.

³⁴⁴ Id., 1870a, p. 89.

³⁴⁵ Id., 1976, p. 67.

³⁴⁶ Idem, 1870a, p. 89.

Ademais, a publicação d’*A Luz* traz um ligeira alteração no último verso dessa mesma quadra, que passa de “e vai dormir-lhe no seio”³⁴⁸ para “e vai dormir em seu seio”.³⁴⁹ As duas próximas alterações são bastante ligeiras, a ponto de podermos, inclusive, pensar na possibilidade de uma gralha tipográfica. Porém, é estranho imaginar que a mesma gralha possa ter se repetido em periódicos diferentes. A primeira delas está na *Revista Ilustrada* e na segunda publicação das *Novidades* e é a supressão do artigo que antecedia a última palavra do segundo verso da terceira quadra, que passa de: “suga-lhe a vida e o alento”³⁵⁰ para “suga-lhe a vida e alento”.³⁵¹ A segunda, e última, está na mesma quadra, em seu último verso, que tem a vírgula que encerrava a quadra substituída por um ponto.

Ainda que o poema tenha permanecido igual nos livros machadianos, que é a parte que nos interessa mais efetivamente nesse estudo, optamos por elucidar as modificações em “O verme” pelo fato de terem sido várias, assim como foram várias as publicações intermediárias se compararmos com os demais poemas das *Falenas*. Não bastasse, é preciso pensar nas possibilidades que levaram Machado de Assis a voltar para o texto de 1870 quando da publicação das *Poesias completas*, uma vez que o poema já teria sido alterado, em especial na publicação d’*A Luz*. O que teria levado o poeta a voltar à primeira redação do poema? Pensando na alteração no título, e lembrando que a chave da metáfora no final de “Ruínas” fora cortada, cremos que, chamando o poema de “O ciúme”, o leitor receberia de bandeja a resposta acerca do que é o verme que habita a flor e a construção poética ficaria comprometida, uma vez que a resposta, que aparece apenas nos versos finais – “esta flor é o coração / Aquele verme o ciúme”³⁵² –, estaria dada ao leitor no título. Além disso, todas essas alterações nos mostram o constante trabalho de revisão da própria obra empenhado por Machado de Assis.

Em relação à estrutura do poema, ele é composto de quatro quadras de versos em redondilha maior, de modo que as quadras ímpares apresentam rimas alternadas; e as pares, rimas opostas:

O verme

Existe uma flor que encerra
Celeste orvalho e perfume.
Plantou-a em fecunda terra
Mão benéfica de um nume.

³⁴⁷ Idem, 1976, p. 67.

³⁴⁸ Idem, 1870a, p. 90.

³⁴⁹ Idem, 1976, p. 67.

³⁵⁰ Idem, 1870a, p. 90.

³⁵¹ Idem, 1976, p. 67.

³⁵² Idem, 1901, p. 85.

Um verme asqueroso e feio,
Gerado em lodo mortal,
Busca esta flor virginal
E vai dormir-lhe no seio.

Morde, sangra, rasga e mina,
Suga-lhe a vida e o alento;
A flor o cálix inclina;
As folhas, leva-as o vento,

Depois, nem resta o perfume
Nos ares da solidão...
Esta flor é o coração,
Aquele verme o ciúme.³⁵³

As duas primeiras estrofes propõem a dicotomia divino e mortal. Na primeira estrofe, temos a flor cheirosa plantada pela boa mão de um “nume”. Na segunda, em oposição à flor (justamente numa estrofe de rimas opostas), há um “verme asqueroso e feio” que, ao contrário da flor plantada por mãos divinas, foi “gerado em lodo mortal”.³⁵⁴ O verme se abriga, como praga daninha, na flor.

A partir da terceira estrofe vemos que a flor começa a murchar depois ter a vida sugada pelo verme. No mesmo movimento que as flores fazem naturalmente, ela “inclina” o “cálix”, as folhas secam e são levadas pelo vento. Ao encerrar essa terceira estrofe com uma vírgula, podemos prever a continuidade na estrofe seguinte do padecer da flor. O perfume, que estava na estrofe de abertura, não existe mais e a metáfora é revelada ao leitor nos dois últimos versos: “esta flor é o coração / Aquele verme o ciúme”.³⁵⁵

O ciúme é colocado no poema como o sentimento humano capaz de corroer o coração, de adoecer. A partir da leitura desse poema, Massa (1971) recorda que o tema desenvolvido “com força” em *Dom Casmurro* (1899) teria tomado corpo no escritor desde a publicação de “O verme”.³⁵⁶ Assim, é possível perceber que mesmo que em outro gênero, os temas podem transitar pela obra machadiana, sendo retrabalhados ou aprofundados conforme o amadurecimento do escritor no labor literário.

Escrito todo em francês, “Un vieux pays” é o décimo quinto poema das “Falenas” de 1901. O texto foi conservado exatamente igual ao do livro de 1870 e não teve publicações intermediárias. Fora, inclusive, conservada a epígrafe camoniana: “...juntamente choro e

³⁵³ Id. *ibid.*, p. 84-85.

³⁵⁴ Id. *ibid.*, p. 84.

³⁵⁵ Id. *ibid.*, p. 84-85.

³⁵⁶ MASSA, 1971, p. 603.

rio”.³⁵⁷ As reticências usadas por Machado na epígrafe mostram que o verso do poeta português fora cortado. A epígrafe está no nono soneto da parte dedicada às “Rimas” nas *Obras de Luís de Camões* (1861, v. II), é terceiro verso da primeira estrofe: “sem causa juntamente choro e rio”.³⁵⁸ É importante notar que o poema de quatro quadras conserva, inclusive, a nota, que traz a tradução operada “pelo talentoso poeta maranhense Joaquim Serra”.³⁵⁹ Na versão em francês as rimas são alternadas. Na tradução para o português, rimam apenas os versos pares em cada uma das estrofes.

Apesar de escrito em francês, como vimos, a epígrafe é portuguesa. Acerca dela, Massa (1971) pontua que é o verso camoniano que traz para o poema o sentimento de contradição presente no coração do homem. No soneto fonte da epígrafe, o sentimento nascia ao ver a amada. No poema brasileiro, o mesmo sentimento estará relacionado ao velho país que, ao final da composição, saberemos que é uma metáfora para o coração do eu poético: “pois é meu coração esse país”.³⁶⁰

Há antíteses ao longo de todo o poema, como a luz e a sombra, a manhã e a tarde, a dúvida e esperança, a flor que nasce e o verme que a rói, o sol e a noite, o sonho e o tédio, o riso e o soluço, a mágoa e o riso, o habitar e o sair. Vemos, portanto, que os versos machadianos machadiana se amarram ao soneto camoniano via tais contradições, traço recorrente na obra de Camões. Escolher, como epígrafe, um texto do grande vate português foi uma artimanha engenhosa da pena machadiana, que sabiamente costurou, fazendo uso da linha da contradição, seus versos aos portugueses. Logo, estando os poemas cuidadosamente entrelaçados, fica fácil entender a manutenção da epígrafe.

Além disso, notamos dois aspectos que ligam esse poema ao que o antecede, “O verme”. O primeiro deles é o próprio verme, metáfora para o ciúme na composição anterior e que aqui aparece no primeiro verso da segunda estrofe ainda roendo a flor: “aí, mas nasce a flor, o verme a corta”.³⁶¹ O segundo é justamente o modo de construir a metáfora no poema de modo a revelá-la somente na estrofe final. Outra vez, a reorganização feita por Machado de Assis fez com que as similaridades de alguns poemas ficassem mais evidentes. Nas *Falenas*, “O verme” e “Un vieux pays” eram separados por “Estâncias a Ema”.

O sentimento de contradição visto em “Um vieux pays” parece respingar no poema seguinte, “Luz entre sombras”, o primeiro soneto das *Poesias completas*, e que em 1870

³⁵⁷ Id. *ibid.*, p. 86.

³⁵⁸ CAMÕES, 1861, p. 5.

³⁵⁹ ASSIS, 1901, p. 366.

³⁶⁰ SERRA *apud* ASSIS, 1901, p. 366.

³⁶¹ Id. *ibid.*, p. 366.

encerrava a seção “Varia”. Aqui, os termos antagônicos estão logo no título e, novamente, só foi possível perceber essa manutenção em algum aspecto da contradição pela reorganização operada por Machado de Assis. Em 1875, os poemas eram separados por “A morte de Ofélia”.

Bem como o seu antecessor, o poema não sofreu nenhuma alteração e não teve publicações intermediárias. O soneto é escrito com versos em redondilha maior, e segue o esquema rímico clássico ABBA para os dois quartetos e CDC DCD para os dois tercetos:

Luz entre sombras

É noite medonha e escura,
Muda como o passamento
Uma só no firmamento
Trêmula estrela fulgura.

Fala aos ecos da espessura
A chorosa harpa do vento,
E num canto sonolento
Entre as árvores murmura.

Noite que assombra a memória,
Noite que os medos convida,
Erma, triste, merencória.

No entanto... minh'alma olvida
Dor que se transforma em glória,
Morte que se rompe em vida.³⁶²

No primeiro soneto das *Poesias completas*, chegamos de fato à noite que estava anunciada em “Noivado”. Diferente daquele anoitecer que testemunhava o enlace entre os amantes, temos aqui uma noite “medonha e escura”. Para romper a escuridão, temos uma única “trêmula estrela”³⁶³ que nos recorda a “estrela do poente”³⁶⁴ que também estava na primeira estrofe em “Noivado”.

Na segunda estrofe, o vento que em “Manhã de inverno” agitava as folhas das laranjeiras, murmura um “canto sonolento” entre as árvores e na estrofe seguinte, as características da noite são acentuadas. Nesse momento, outra vez recordamos o anoitecer de “Noivado”, que trazia em seus versos não o “canto”, mas o “beijo sonolento”.³⁶⁵ A noite traz os medos à memória, é “erma, triste, merencória”.³⁶⁶ A conjunção adversativa que abre a estrofe final, “no entanto”, mostra-nos antecipadamente que apesar dos adjetivos sombrios

³⁶² ASSIS, 1901, p. 88.

³⁶³ Id. *ibid.*, p. 88.

³⁶⁴ Id. *ibid.*, p. 74.

³⁶⁵ Id. *ibid.*, p. 74.

³⁶⁶ Id. *ibid.*, p. 88.

dados à noite, ela é a preferida do eu poético, como em “Stella”, das “Crisálidas”. Para ele, é durante a noite que a dor se transforma em glória e a morte, em vida. Aqui, temos a contradição especialmente na dicotomia morte e vida e podemos inferir que a luz entre as sombras, talvez, não seja daquela estrela da estrofe inicial, sendo luz a própria noite para o eu poético.

A “Lira chinesa”, que era uma das partes das *Falenas* de 1870, no último livro de poemas, em 1901, é colocada ao lado das demais composições, sem ganhar uma página de abertura, como acontecia na primeira publicação. Após o título, os poemas aparecem numerados em algarismos romanos acompanhados dos títulos de cada parte. No entanto, há uma modificação na ordem em que eles aparecem e consultando *Le Livre de Jade* (1867), de Judith Walter (pseudônimo de Judith Gautier), vemos que a ordem que Machado escolheu para os seus poemas difere, inclusive, da ordem em que estão no livro francês. Assim como fizemos para elucidar as trocas e inversões nos poemas que compõem as partes dedicadas às *Crisálidas* e às *Falenas*, acreditamos que, aqui, valha a pena o quadro para melhor visualização das modificações operadas no que diz respeito à ordem em que os poemas estão dispostos no seu original, nas *Falenas* e nas *Poesias completas*.

Quadro 3 – relação de poemas que fazem parte da “Lira Chinesa” publicados no *Livre de Jade* (1867), nas *Falenas* (1870) e nas *Poesias completas* (1901).

<i>Le Livre de Jade</i> (1867) ³⁶⁷	<i>Falenas</i> (1870)	<i>Poesias Completas</i> (1901)
1. “A folha do salgueiro”	1. “Coração triste falando ao sol”	1. “O poeta a rir”
2. “O imperador”	2. “A folha do salgueiro”	2. “A uma mulher”
3. “Reflexos”	3. “O poeta a rir”	3. “O imperador”
4. “O leque”	4. “A uma mulher”	4. “O leque”
5. “A uma mulher”	5. “O imperador”	5. “A folha do salgueiro”
6. “Coração triste falando ao sol”	6. “O leque”	6. “As flores e os pinheiros”

³⁶⁷ Os poemas não são numerados na obra francesa, optamos por numerá-los para que fique mais fácil a visualização da troca ordem em que os poemas aparecem. Além disso, optamos por colocá-los com o mesmo título dado por Machado, também para facilitar nessa visualização. Os títulos, no original e na ordem em que aparecem no quadro, são: “*La feuille de saule*”, “*L’empereur*”, “*Sur le fleuve Tchou*”, “*L’éventail*”, “*A la plus belle femme du Bateau des Fleurs*”, “*Le coeur triste au soleil*”, “*Les petites fleurs se moquent des graves sapins*” e “*Un poète rit dans son bateau*”. Olhando para os títulos em francês, vemos que a imitação machadiana desses poemas operou, em alguns deles, mudanças interessantes no título, como é o caso de “Reflexos”, que, numa tradução livre do título em francês, poderia ser chamado de “No rio Chu”.

7. “As flores e os pinheiros”	7. “As flores e os pinheiros”	7. “Reflexos”
8. “O poeta a rir”	8. “Reflexos”	8. “Coração triste falando ao sol”

Fonte: quadro elaborado pela autora a partir da anotação dos poemas publicados em *Le Livre de Jade* (1867), em *Falenas* (1870) e em *Poesias completas* (1901).

Ainda que tenhamos optado por colocar as composições numeradas no quadro, lembramos que além de não serem numeradas na obra de Judith Walter, também não estão uma na sequência da outra, mas distribuídas ao longo do volume. Ao alterar duas vezes a ordem em que os poemas aparecem, Machado os coloca da maneira que julgou mais poética tanto em 1870 quanto em 1901, realocando-os como melhor serviria a cada um de seus livros. Apesar de os poemas serem de autores diferentes, ao reorganizá-los, Machado constrói uma nova poesia. A dupla “O imperador” e “O leque” foi colocada na mesma ordem nas duas coletâneas machadianas, preservando o enredo que se cria a partir da leitura sequencial desses poemas. Isso nos mostra que a reorganização do volume foi de fato articulada pelo autor que, em 1901, trocou de lugar, ou preservou, o que lhe convinha.

Com relação às estruturas e modificações em cada um dos poemas, na ordem em que aparecem nas *Poesias completas*, temos “O poeta a rir”, formado por duas quadras, sendo os três primeiros versos de cada quadra decassílabos e o último hexassílabo, todos brancos. O nome que assina o poema, no livro brasileiro é Han-Tiê. No entanto, na versão francesa o nome é grafado Ouan-Tie. Não houve nenhuma alteração no poema e nenhuma publicação intermediária, o que é válido para os dois poemas seguintes: “A uma mulher” e “O imperador”. O primeiro conta com quatro quadras de versos brancos que se alteram entre deca e hexassílabos; e o segundo conta com cinco quadras também de versos brancos, mas, dessa vez, são decassílabos os três primeiros de cada quadra, sendo, o último um verso de seis sílabas poéticas.

“O leque”, por sua vez, foi transcrito n’*A província do Espírito Santo*, em 24 de outubro de 1886, e n’*O parnaso português moderno* (1897), de Teófilo Braga. Assim, a publicação nas *Poesias completas* é a quarta do poema e a única em que se dá uma alteração: é acrescentada uma vírgula após a conjunção adversativa “mas”, no quarto verso da segunda estrofe. O poema é composto por três estrofes com número irregular de versos deca e hexassílabos; é o primeiro desse grupo de poemas que apresenta versos rimados, sendo, para cada estrofe, o esquema rímico: ABBACC ABABA ABABCD. Além disso, o nome do poeta se distingue no poema brasileiro e no poema francês por uma letra: Tan-Jo-Lu assina o

poema nas *Poesias completas* e Tan-Jo-Su assina no *Le Livre de Jade*.³⁶⁸ Isso também acontece com o poeta que assina “A folha do salgueiro”, de modo que o nome grafado Tchan-Tiou-Lin na obra francesa vira Tchan-Tiú-Lin na brasileira. Esse poema não teve publicações intermediárias, não sofreu alterações e é formado por estrofes que se alteram entre quatro e dois versos brancos. No caso das quadras, o último verso é sempre hexassílabo, sendo todos os demais versos do poema decassílabos.

Partindo para “As flores e os pinheiros”, assim como em “A uma mulher”, temos quatro quadras de versos brancos que se alteram entre deca e hexassílabos. Não há alteração nos versos nem publicação intermediária. No poema, há uma ligeira alteração no nome do poeta, que aparece no livro de Judith Walter como Tin-Tun-Ling, e no poema de Machado de Assis como Tin-Tun-Sing.

“Reflexos”, por sua vez, é composto por quatro quadras, mas dessa vez os versos são redondilhas maiores (os três primeiros versos de cada quadra) e tetrassílabos (o último de cada quadra) e as rimas são alternadas. Não houve alteração ou publicação intermediária. Chegando, enfim, ao “Coração triste falando ao sol”, o poema foi publicado, em 1877, no *Novo almanaque de lembranças luso-brasileiras* para o ano de 1878, sendo, então, as *Poesias completas* a sua terceira publicação. No corpo do poema, o artigo “a” que, em 1870, abria o verso e antecedia a palavra “montanha” no terceiro verso da segunda estrofe é trocado pelo pronome demonstrativo “esta” em 1901. As três quadras que formam o poema trazem versos alexandrinos e rimas alternadas.

Fazendo uma leitura da “Lira chinesa”, o primeiro poema, “O poeta a rir”, é uma contemplação da natureza, que é “cópia servil dos homens”.³⁶⁹ O poeta assemelha a natureza a coisas do cotidiano humano. O lago será uma taça d’água, os bambus serão cabanas, a copa das árvores serão tetos e as rochas serão pagodes.³⁷⁰ Se a natureza é cópia dos homens, o poema é uma “cópia da cópia” ao descrever a natureza.

“A uma mulher”, o segundo poema, louva a amada para quem o eu poético compõe seus versos jubilosos, de modo que o nome dela sobreviva aos séculos. No entanto, ela lança os versos às “ondas trêmulas”. O eu poético, ainda busca encantar a alma da amada, oferecendo uma safira e, submisso que é, a oferta é feita aos pés dela. Em sua superioridade, a mulher

³⁶⁸ Acreditamos que essas alterações sejam uma tentativa de aproximação dos nomes chineses ao vocabulário brasileiro ou circunstanciais equívocos. Em duas ocasiões o L virou S nos nomes.

³⁶⁹ ASSIS, 1901, p. 89.

³⁷⁰ Aqui, pagode é o templo de algumas religiões orientais, como traz o dicionário Michaelis (2022a): “templo usado pelos povos de determinadas religiões orientais, principalmente na Índia, para o culto de seus deuses. Tipicamente, tem o formato de uma torre, com vários andares e telhados que terminam em pontas recurvas para cima” (s/p).

celebrada recebe a oferta sorrindo, de modo que os dentes são metaforizados em pérolas na boca.

Os próximos dois poemas podem ser lidos em conjunto. “O imperador” e “O leque”, apesar de serem de autores diferentes, parecem compor uma mesma história. No primeiro, “o Filho do Céu”, aquele que está em “(...) trono de ouro, / E adornado com ricas pedrarias,”³⁷¹ aparece distraído e inquieto enquanto escuta seus funcionários, os mandarins, discutirem. O eu poético muda o “cômodo” do poema e vai para o “pavilhão de porcelana”,³⁷² onde está a imperatriz pensando no “amado esposo” e agitando o leque. O sopro vindo do leque chega ao imperador, que logo reconhece o perfume e vai ao encontro da amada. O segundo poema, por sua vez, não parte da sala em que estava o imperador, mas da “perfumada alcova” em que a recente esposa – uma vez que era “noiva ainda na véspera” – se encontra. O leque está no poema quase como um oráculo, pois é ele quem tem impressas em si as palavras que podem ser o destino do jovem casal. Essas palavras contam de um “tempo frio” futuro em que o objeto será abandonado. A imperatriz relaciona as palavras do leque com o seu matrimônio prevendo o momento em que o fogo do amor que arde no imperador se transformará em “cinza fria”, como temia o eu poético de “A Elvira”.³⁷³

O quinto poema, “A folha do salgueiro”, tem em suas quadras coisas que o eu poético diz amar e nos dísticos, a justificativa desse amor. A primeira coisa que ama é a “formosa e terna moça”, amada por ter deixado cair de suas “mãos mimosas” uma folha nas “mansas águas” do rio que passa à margem da casa dela. O segundo amor é a “brisa de leste” e não a ama pelo perfume que traz dos pessegueiros, mas porque trouxe até ele aquela “abandonada folha” que a “terna moça” deixou cair.³⁷⁴ Por fim, encerrando ciclicamente o poema, o eu poético ama a folha levada pela brisa porque naquela folha estava escrito o seu próprio nome, não por lembrar-lhe a primavera, como poderia supor o leitor.

“As flores e os pinheiros” mostram a passagem do tempo e a finitude das coisas por meio da observação do florir ao redor pinheiros. Nas duas primeiras estrofes, as flores zombam dos pinheiros com “alegres gargalhadas”. Ao chegar o outono, nas estrofes finais, os pinheiros que outrora eram “ouriçados e velhos”, estão vivos e “brancos de neve”. As “zombeteiras flores”, por sua vez, estão mortas.

O penúltimo poema, “Reflexos”, conta do reflexo do céu no rio, de modo que tudo que acontece no céu é refletido nas águas. Assim como as águas “copiam” tudo o que acontece no

³⁷¹ ASSIS, 1901, p. 91.

³⁷² Id. *ibid.*, p. 91.

³⁷³ Id. *ibid.*, p. 93-94.

³⁷⁴ Id. *ibid.*, p. 95.

céu, o azul, as nuvens, a lua; o coração do eu poético copia as “raras graças” da amante.³⁷⁵ Esse movimento de similitude e cópia retomam, em certa medida, a natureza do primeiro poema da lira, que era “cópia servil dos homens”.³⁷⁶

Em “Coração triste falando ao sol”, o último poema, temos de novo a passagem do tempo marcada pela mudança das estações. Contudo, isso está associado aos sentimentos do eu poético. Na estrofe inicial, “o vendaval do outono” derruba as folhas secas e o eu poético contempla, “sem pena” a cena a que ele chama de “triste abandono”. O verso que encerra essa estrofe, marca sua solidão: “só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair”. A “tristeza amorosa” que ele sente é comparada à “escura montanha” que faz com que a noite chegue ao vale quando o “sol descamba”. Na estrofe final, a passagem do tempo e a finitude (pois não há tristeza que tanto tempo perdure) está no inverno que transforma “a água em pedra dura” e no “raio de verão” que transforma a mesma pedra em água outra vez. Nos dois últimos versos, pede-se que o sol venha, assumindo seu “trono” no alto do céu, e possa “fundir” o “triste coração” do eu poético.³⁷⁷ A tristeza aparece ao longo de todo o poema, nas três estrofes e no título, mas há um fio de esperança de que a passagem do tempo possa transformar esse sentimento. De alguma maneira, essa mudança nos liga à crisálida que se transformou em falena na continuidade do labor poético machadiano.

Finalizadas as considerações acerca da “Lira chinesa”, vemos que “Uma ode de Anacreonte”, provavelmente pelo fato de se tratar justamente de uma ode, ganha uma página em separado para seu título, todavia, a dedicatória a Manuel de Mello que antes vinha numa página exclusiva, agora, em 1901, aparece junto ao título. A Comissão Machado de Assis (1976) não aponta nenhuma publicação intermediária entre os livros machadianos, sendo a única alteração a que se dá no verso 199, que passa de “o destino. Advinha quem me escreve?”³⁷⁸ para “o destino. E sabes quem me escreve?”.³⁷⁹

A referência ao lírico grego Anacreonte nos é revelada pelo título. Porém, a nota conta-nos que o quadro machadiano teria sido inspirado pela tradução feita por Antônio Feliciano de Castilho. Temos, então, uma dupla referência: a tradução e o próprio Anacreonte. Para Mário Chamie (2000), ao ler “Uma ode de Anacreonte”, “estamos sendo conduzidos

³⁷⁵ Id. *ibid.*, p. 98.

³⁷⁶ Id. *ibid.*, p. 89.

³⁷⁷ Id. *ibid.*, p. 99.

³⁷⁸ Idem, 1870a, p. 148.

³⁷⁹ Idem, 1901, p. 119.

ironicamente por Machado ao poeta Anacreonte” por meio de um texto que narra os encontros e desencontros “das paixões e dos afetos”.³⁸⁰

A ode tem seis personagens: Lísias, Cleon e Mirto, que compõem um triângulo amoroso; mais “três escravos”, silenciados ao longo da composição. As pessoas escravizadas aparecem na lista de personagens e nas rubricas, mas quase não têm falas, o que pode ser um interessante indicativo do tratamento que lhes era dado. As duas únicas falas de “um escravo” estão na cena II e são curtas, a segunda têm apenas duas palavras: “não quer”.³⁸¹ Além de não ter nome, o escravizado em cena é acompanhado do pronome indefinido “um” na rubrica.

Cleon demonstra interesse amoroso em Mirto, “a alegre cortesã”,³⁸² desde a primeira cena. Ele é poeta e enaltece a “formosa e festejada” amante.³⁸³ Mirto, diante das investidas de Cleon, apresenta uma falsa modéstia, a qual é comparada por Lísias, ex-mercador, à modéstia do próprio Cleon quando elogiam seus versos: “vês? É modéstia pura. / Ele é na poesia o que és na formosura. / Faz versos de primor e esconde-os ao profano;”.³⁸⁴ Na primeira cena, Mirto anuncia que deve voltar à sua pátria, Lesbos. Ela era vítima de um naufrágio e fora acolhida em Samos. Cleon tenta convencê-la a não ir. Na curta segunda cena, Mirto recebe um mensageiro e sai. Assim, Cleon e Lísias ficam sozinhos e se inicia a cena seguinte. Cleon pergunta se Lísias também ama Mirto, Lísias nega e adverte o poeta para que tenha cautela: “cuidado! Aquela caça / Zomba dos tiros vãos de ingênuo caçador!”.³⁸⁵ Para Lísias, a lesbiana, com o intuito de “prender um coração”,³⁸⁶ estaria blefando na intenção de regressar a pátria.

Na quarta cena, aparece apenas Cleon numa única fala de cinco versos em que chama Lísias de cético e reafirma seu desejo de amar Mirto. Na cena seguinte, Mirto conta a Cleon que a mensagem recebida era de Lísicles, seu antigo amante, que ela acreditava ter morrido no naufrágio. Mirto insiste em voltar para Lesbos e Cleon em fazê-la ficar em Samos. É nessa cena que Cleon recita a Mirto versos de Anacreonte. Ao ouvi-los, Lísias retorna, na sexta cena, e diz que os versos teriam sido escritos para Mirto se ela vivesse na “velha Grécia”.³⁸⁷ Lísias avisa que um colega dele de profissão, Clínias, deseja falar com Cleon e não pode esperar. Cleon sai de cena pedindo que Mirto o espere.

³⁸⁰ CHAMIE, 2000, s/p.

³⁸¹ ASSIS, 1901, p. 110. Usamos o termo “escravo” no lugar de “escravizados” por ser o modo como Machado de Assis escreve na ode.

³⁸² Id. *ibid.*, p. 104.

³⁸³ Id. *ibid.*, p. 105.

³⁸⁴ Id. *ibid.*, p. 106.

³⁸⁵ Id. *ibid.*, p. 112.

³⁸⁶ Id. *ibid.*, p. 113.

³⁸⁷ Id. *ibid.*, p. 128.

A sós com Mirto na sétima cena, Lísias demonstra seu interesse pela lesbiana. Ele conta que Clínias é um credor e nega que seja poeta, apesar das palavras ditas para conquistar Mirto: “é um poeta? jamais”.³⁸⁸ Lísias propõe a Mirto um amor mais racional – “eu caso o meu amor às regras da razão” –³⁸⁹ e mais material. Enquanto Cleon propusera ser ele mesmo o espelho da amada, Lísias zomba disso: “ser espelho! ser banho! e túnica! tolíce!”.³⁹⁰ O ex-mercador, por sua vez, não deseja ser nenhuma dessas coisas, mas dá-las a Mirto: “eu não quero ser nada; eu quero dar-te tudo”.³⁹¹ Ele oferece espelho, túnica, vasos de óleo, colar de pérolas, brincos, anel, anadema, “casa, rico jardim, servas de toda a parte;”,³⁹² estátuas, painéis, obras de arte. Ela hesita um instante, mas Lísias se agrada até do receio: “hesitar é ceder: agrada-me o receio”.³⁹³ E ao final da cena, ela se entrega: “sou tua!”.³⁹⁴

Na última cena da ode, Cleon retorna e toma conhecimento que Lísias conquistara Mirto. Para o ex-mercador, a lamentação do poeta é inútil. Cleon se despede das suas “duas ilusões” desejando que sejam felizes. Encerrando a ode, Mirto e Lísias falam em uníssono: “*Io Pœan!* ó Baco! Himeneu! Himeneu!”.³⁹⁵ Para Nilton de Paiva Pinto (2022), a fala conjunta indica a união matrimonial:

A fala de ambos, sendo uníssona, indica, no plano sonoro, a convergência, o encontro, a fusão das almas, o amor, o casamento. A expressão “*Io Pœan!*” é uma invocação dirigida a Apolo, e era o refrão do canto denominado Peã, que era entoado nas festas desse deus. Baco é o nome latino de Dioniso, deus do vinho e da embriaguez, da colheita e da fertilidade. Himeneu, por sua vez, era o deus condutor do cortejo nupcial; entre os gregos e os romanos, era o canto nupcial. (Cf. HARVEY, 1987, p. 383; GRANDE enciclopédia Larousse cultural, v. 3, p. 1061 e v. 4, p. 1655; KURY, 1999, p. 198-199).³⁹⁶

Assim, vemos que a ode termina no casamento de Lísias e Mirto e apesar de iludido, Cleon aceita o seu destino e não perturba o amor do recente casal. A resignação de Cleon se assemelha ao “Erro” percebido pelo eu poético das “Crisálidas”. Não bastasse, a desilusão daquele que amou ingenuamente, seja por acreditar no colega ou na amante, estará na figura de Elvira, no último poema da parte dedicada às *Falenas*.

“Pálida Elvira”, assim como “Lira chinesa”, não ganhou uma página de destaque para seu título. A epígrafe de Daniel Stern permanece no poema: “Ulisses, jogado às margens de

³⁸⁸ Id. *ibid.*, p. 132.

³⁸⁹ Id. *ibid.*, p. 133.

³⁹⁰ Id. *ibid.*, p. 133.

³⁹¹ Id. *ibid.*, p. 133.

³⁹² Id. *ibid.*, p. 133.

³⁹³ Id. *ibid.*, p. 134.

³⁹⁴ Id. *ibid.*, p. 134.

³⁹⁵ Id. *ibid.*, p. 136, grifos do autor.

³⁹⁶ PINTO, 2022, p. 276.

Ítaca, não / as reconhece e chora sua pátria. / Assim o homem pela felicidade dominado / não reconhece seu sonho e suspira”.³⁹⁷ O trecho fora cortado do capítulo IV, “De la vie morale” (p. 83), da obra *Equisses morales: pensées, réflexions et maximes* (1859). Pelo menos sete versos são alterados das *Falenas* para as *Poesias completas*: o verso 196 e o verso 449 perdem o reflexivo “-se”; o verso 318 tem o “bronze” trocado por “cedro”; o verso 552 passa o pronome indefinido “alguma” para o plural, “algumas”; o verso 619 troca o verbo “ver” por “dar”; o verso 673 substitui o adjetivo “calmo” por “tranquilo”; e os quatro versos finais do poema são bastante alterados, passando de “depois... Aqui termina o manuscrito, / Que me legou antigo deputado, / Homem de alma de ferro, e olhar sinistro, / Que morreu velho e nunca foi ministro”³⁹⁸ para “depois... Aqui termina o manuscrito, / Que ora em letra de forma é publicado. / Nestas estrofes pálidas e mansas, / Para te divertir de outras lembranças”.³⁹⁹ A mudança operada por Machado no fim do poema faz com que liguemos seus versos às *Poesias completas* como um todo pelo fato de o último livro de poemas ser, também, um livro das lembranças poéticas da juventude literária machadiana. O poema traz 97 oitavas de versos decassílabos e com esquema rímico ABABABCC.⁴⁰⁰

No primeiro verso do poema, visualizamos um recurso bastante explorado por Machado de Assis e utilizado inclusive na prosa, a interlocução com o leitor, nesse caso, a “leitora amiga”.⁴⁰¹ Essa leitora será chamada para entender Elvira, “a meiga virgem, pálida e calada, / Sonhadora, ansiosa e namorada”.⁴⁰² As características típicas das heroínas românticas serão trazidas para o poema para serem ironizadas. O próprio eu poético prevê uma possível censura dos críticos, na sétima estrofe, ao fato de ser pálida a donzela. Ele conta que é “lei vigente” que um “descorado rosto” resuma o amor.⁴⁰³

Junto à moça, no “vale do amor”, vivia Antero, seu sábio tio. Ele questiona os anseios e angústias da sobrinha e aconselha que ela espere para colher a “ansiada palma”.⁴⁰⁴ Antero mal tinha acabado sua fala quando, na estrofe XXII, Heitor bate na porta. O rapaz era poeta,

³⁹⁷ REIS, 2009, p. 11, nota de rodapé n. 15. No original: “Ulysse, jeté sur les rives d'Ithaque, ne les reconnaît pas et pleure sa patrie. Ainsi l'homme dans le bonheur possédé ne reconnaît pas son rêve et soupier” (ASSIS, 1870a, p. 171).

³⁹⁸ ASSIS, 1870a, p. 210.

³⁹⁹ Id., 1901, p. 176.

⁴⁰⁰ Esse é o primeiro poema das *Poesias completas* que permanece com uma dedicatória. “Pálida Elvira” é dedicado ao bibliófilo Francisco Ramos Paz.

⁴⁰¹ ASSIS, 1901, p. 137.

⁴⁰² Id. *ibid.*, p. 138.

⁴⁰³ Id. *ibid.*, p. 140.

⁴⁰⁴ Id. *ibid.*, p. 145.

“um morador da clássica montanha”, “um poeta! e de noite! e de capote!”.⁴⁰⁵ O pai de Heitor teria o recomendado ao tio de Elvira para que guiasse seus passos.

O encontro entre os amantes acontece na XXIX estrofe. O eu poético se isenta de contar “dia por dia” o romance, pois “a história é sempre a mesma: não varia / A paixão de um rapaz e uma senhora”. Assim, todas as histórias de amor são sempre as mesmas e o eu poético zomba delas ao considerar inútil relatá-las. A confissão do amor entre Elvira e Heitor se dá numa cena exageradamente romântica: após o “ósculo”, riscado pelo eu poético para não citar esse extremo, as “sombrias nuvens” são afastadas no céu por um “tênue raio de sol” que foi testemunha das “núpcias singulares”.⁴⁰⁶

Enamorado, tudo sorria ao poeta: “(...) a natureza, / As musas, o futuro, o amor e a vida;”. E novamente o eu poético se isenta de contar a história de amor passo a passo, advertindo o leitor que resumirá, na estrofe LIV, a narrativa. Numa conversa arquitetada entre Antero e Heitor, a “arenga preparada”, o tio aconselha que se casem: “ ‘pois que se adoram, casem-se, pequenos!’ ”.⁴⁰⁷

Às vésperas do casamento, Heitor decide se retirar para a serra. Elvira insiste em acompanhá-lo, mas ele recusa. Ao alcançar a “c’roa da colina”, o poeta vislumbra o mar e a lua; respira, enfim, “(...) é livre. O casamento? / Foi sonho que passou, fugaz ideia”. É como se aspirasse uma vida nova enquanto, no vale, “(...) a triste Elvira, / Viúva antes de noiva, em vão suspira!”.⁴⁰⁸

Após “ir ver” ou viver o amor das “peregrinas Evas” na Espanha, na Itália, na Inglaterra, na França; “um dia”, Heitor acorda “cansado e aborrecido”. Ele se recorda do “gozo simples” de outrora e pede à musa que restaure as “apagadas tintas”. Não sendo atendido, busca a ciência, os livros, um filósofo e “depois de ter aprofundado tudo, / Planta, homem, estrelas, noites dias, / Achou esta lição inesperada: / Veio a saber que não sabia nada”. O poeta chega a pensar na morte, quando, enfim, “em meio de *pálidas* lembranças”, recorda-se justamente da *pálida* Elvira.⁴⁰⁹

Heitor decide regressar ao “vale amigo” e ao transpor a “oposta face da montanha” – que marca uma vida oposta à que ele levava –, percebe que tudo continua como antes: “o mesmo rio as mesmas ervas banha”. Mas, se nos lembrarmos do que nos traz Heráclito ao dizer que um não é possível banhar-se no mesmo rio duas vezes, desconfiamos que o poeta

⁴⁰⁵ Id. *ibid.*, p. 147.

⁴⁰⁶ Id. *ibid.*, p. 151-155.

⁴⁰⁷ Id. *ibid.*, p. 156-159.

⁴⁰⁸ Id. *ibid.*, p.161- 162.

⁴⁰⁹ Id. *ibid.*, p. 163-170, grifo nosso.

não encontrará exatamente o mesmo vale. A ruga na testa de Antero é a metáfora para ruína de uma esperança e para a passagem do tempo. O tio de Elvira tinha nos braços uma “gentil criança”. Ao perceber que se tratava de seu filho, como o pecador contrito, Heitor se ajoelha e ao saber que Elvira estava morta, implora o perdão ao tio da finada. Antero, “com frio orgulho”, entra em casa. O poeta, por sua vez, sobe novamente a montanha, agora, aos soluços e o eu poético sugere que Heitor teria morrido ao contar do som de um corpo nas águas. Em respeito ao momento fúnebre, o sol está tranquilo e o mar, calado. E o poema é encerrado com o eu poético contanto que suas “pálidas estrofes” foram escritas para divertir o leitor de “outras lembranças” que,⁴¹⁰ talvez, sejam as lembranças de outrora, quando a pálida heroína romântica aparecia nos poemas.

O poema é recheado de referências. Depois do título, que remete à Elvira de Lamartine,⁴¹¹ e da epígrafe de Stern, a terceira referência está na estrutura do poema, composto na oitava rima camoniana, como eram *Os Lusíadas*. Além disso, dentro da própria epígrafe podemos encontrar a referência ao Ulisses da *Odisséia* e da *Ilíada*, ambas de Homero. A epígrafe, de certo modo, adianta o que acontecerá no decorrer do poema. Assim como Carlota, em “La marchesa de Miramar”, era a Dido de sua epígrafe; em “Pálida Elvira”, Heitor será Ulisses, que não reconhecerá o próprio sonho, não percebendo, a tempo, que era o amor e a pureza de Elvira que preenchiam sua vida e seus poemas. Mesmo com nome de herói, Heitor, que era guerreiro troiano na *Ilíada*, é anti-herói na composição machadiana pelas suas atitudes nada louváveis. Como já apontamos na pesquisa de 2017, apesar do título, o poema parece ser antes sobre Heitor que sobre Elvira, inclusive pela epígrafe, que traz uma figura masculina.

Com relação à palidez de Elvira, Flávia Amparo (2008) alerta que o próprio nome Elvira significa albinia, loura, branca.⁴¹² Assim, ao adjetivar a moça com tal palidez, Machado de Assis exagera, ironizando a característica típica das heroínas românticas que ele próprio poetizou em “Visio”, por exemplo, na seção anterior. O pálido do rosto de Elvira é comparado, na sétima estrofe, ao de Miss Smolen, personagem do poema “Le saule”, de

⁴¹⁰ Id. *ibid.*, p. 172-176.

⁴¹¹ Flávia Amparo (2008) acredita que a referência a Lamartine no título do poema seria uma “pista falsa”, levando em consideração que essa pista poderia sugerir uma leitura romântica do poema, que, por sua vez, ironiza e imprime desconfiança dessa temática por meio, inclusive, de outras referências ao longo da composição. Uma dessas referências seria também de Lamartine, que aparece como sendo uma leitura de Elvira na oitava estrofe. A moça lê o poema “Lago”, do qual é personagem certa Elvira que se enamora de um poeta, como era o nosso Heitor. “Lago” está nas *Meditacions poétiques* (1820).

⁴¹² AMPARO, 2008.

Alfred de Musset. Tanta languidez aparece no poema antes para ironizar que para caracterizar Elvira propriamente.

A quarta estrofe, que descreve o lugar onde Elvira e o tio moravam, carrega uma referência bíblica em seu último verso, por meio do “vale de lágrimas eternas”. Na *Bíblia*, esse mesmo vale aparece no Salmo 83: “neste vale de lágrimas, no lugar que Deus destinou para si” (SALMOS 83, 7).⁴¹³ O vale de lágrimas é o lugar designado por Deus e antecipa a tristeza inevitável de Elvira. É possível, ainda, ver outra referência bíblica no poema, dessa vez um pouco mais explícita, na leitura de Antero, o tio, na décima oitava estrofe. Ele recorre ao Evangelho de Mateus para aconselhar à sobrinha. É Antero que, pouco adiante, na estrofe XX, traz nova referência vinda do universo cristão: o bispo de Constantinopla, Demófilo. Por fim, o tio de Elvira, na estrofe LV, fará menção à “oração cicerônica”, que nos leva à eloquência de Cícero.

Sabemos que Heitor era poeta, porém, na vigésima quarta estrofe, descobrimos que ele vinha da Alemanha: “um cidadão da terra da harmonia, / Da terra que eu chamei nossa Alemanha”.⁴¹⁴ Esse país fora chamado, no “Prelúdio” que abria as *Falenas*, de “terra da poesia”. Além disso, Heitor segue, na estrofe seguinte, a caracterização típica dos poetas, um poeta noturno, “e de capote”. Novamente, temos um tom de ironia nos versos que zombam dos padrões do classicismo. Para Amparo (2008), a referência ao *Dom Quixote* (1606) no capote do poeta ajuda na ruptura do herói clássico, uma vez que estamos diante de um “herói que às regras clássicas escapa, / Pode não ser herói, mas traz a capa”.⁴¹⁵ Essa vigésima quinta estrofe traz, ainda, menção a um Rodrigo, que supomos ser Cid, da epopeia *El cantar de mio Cid* (1207), transcrita por Pedro Abad. Ainda sobre Heitor, quando o pai o recomenda a Antero, compara o talento do filho ao de Camões, caso tivesse encontrado o seu Vasco da Gama. A referência, aqui, é aos *Lusíadas*, que, como dissemos, é referência na estrutura do poema.

Ao deixar o amor de Elvira para desfrutar o banquete da “Vênus de Amatonte”, como nos conta o eu poético na estrofe LXII, Heitor troca o cristão pelo pagão. E vemos que, na estrofe LXX, após desfrutar os prazeres da vida mundana, Heitor retorna à Alemanha, a sua “terra da poesia”. Todavia, tal qual o Ulisses às margens de Ítaca na epígrafe, Heitor não reconhece sua pátria às margens do Reno. No final dessa estrofe, é trazida a referência ao poeta alemão Friedrich Schiller.

⁴¹³ A BÍBLIA, 1864, P. 361.

⁴¹⁴ ASSIS, 1901, p. 147.

⁴¹⁵ Id. *ibid.*, p. 147.

Além dessas referências, podemos ver, ainda, na décima estrofe, Elvira sendo aproximada à Laura, a amada de Petrarca, e por consequência, Heitor sendo aproximado ao poeta italiano, ainda que implicitamente. A sapiência de Antero, por sua vez, é ilustrada com várias referências dentro de uma única estrofe, a décima terceira: temos novamente Homero, o mito literário do Novo Mundo, o imperador Alexandre Severo, a Grécia e o Lácio (no lugar de terras onde nasceram os clássicos) e Horácio. Além disso, na estrofe XXXIII haverá, ainda, a referência ao filósofo Xenofonte. Desse modo, vemos que a sabedoria do tio de Elvira é construída especialmente por suas leituras.

Há no poema, ainda, espaço para as *Éclogas* ou *Bucólicas* de Virgílio, numa referência direta por meio da expressão em itálico no texto, e entre aspas, “ ‘*Latet anguis in herba...*’ (...)", no primeiro verso da décima sexta estrofe.⁴¹⁶ Na ocasião, a inquietação da moça indagada pelo tio é interrompida para o chá. Outra referência direta está no último verso da estrofe XXXIV, que aparece na tentativa de resumir a história de amor: “(...) como diz Filinto: ‘Amados, amam’ ”.⁴¹⁷ Essas palavras de Filinto Elísio, poeta português, estão na ode da página 158 dos *Versos de Filinto Elísio* (s/d). Usando os versos do poeta neoclássico para resumir aquilo que é inútil relatar, o eu poético outra vez questiona os valores do próprio classicismo.

Como vimos, as referências em “Pálida Elvira” ultrapassam a epígrafe, que, inclusive, traz uma referência dentro de si mesma. Todo esse emaranhado trazido pelo poema mostra que, aqui, a referência dialoga de perto com o texto, servindo ao poema machadiano, portanto, não no seu sentido de origem, mas no sentido da apropriação que Machado faz desses textos e referências para, por vezes, ironizá-los. E como dissemos, a alteração operada nos versos finais da última estrofe fez com que o poema ficasse mais ajustado às *Poesias completas* que pode ser entendida, de alguma maneira, como o manuscrito das lembranças poéticas machadianas.

O livro da afirmação

Olhando quantitativamente para a parte dedicada às *Falenas*, vemos que é a com maior número de poemas. Menos de dez composições foram eliminadas. Além disso, a maior parte das alterações foi da ordem da pontuação. Isso revela certo apreço machadiano pelo livro, o que nos permite enxergá-lo como o livro da sua afirmação poética. Nesse momento,

⁴¹⁶ Id. *ibid.*, p. 143, grifos do autor.

⁴¹⁷ Id. *ibid.*, p. 151.

podemos nos lembrar do que dissera José Veríssimo sobre as *Falenas*: “a evolução da lagarta para a borboleta, forma mais perfeita, ou pelo menos mais completa e mais bela”.⁴¹⁸ Para o crítico paraense, Machado de Assis, que cumprira o exercício de experimentação nas *Crisálidas*, afirma-se enquanto poeta nas *Falenas*. Então, o poema de abertura das “Falenas” de 1901, “Flor da mocidade”, mostra um poeta não mais fechado em seu botão, mas já desabrochado. Para Mário Curvello (1982), esse poema, ao lado do que o segue, “Quando ela fala”, garantem a “atmosfera de juventude e amor” e abre espaço para o lirismo amoroso nessa seção das *Poesias completas*.

Olhando para a coletânea de 1901 como um todo, fica justificada a abertura com a invocação da musa, na primeira parte, por meio do poema “Musa consolatrix”, e a exclusão de um pedido de retorno à terra dessa musa, que estava em “Prelúdio”, que abria o livro de poemas de 1870. Não faz sentido pedir que o eu poético retorne às terras da musa – “volve às terras da musa, às terras da poesia!”⁴¹⁹ – se ele ainda está lá, no meio de sua coletânea de versos e se esse retorno já tinha sido solicitado no poema que encerrava a seção anterior, o “Última folha” das “Crisálidas”. No entanto, o lugar da musa nas “Falenas” está deslocado para o interior da parte, quase no meio, na “Musa dos olhos verdes”.

Além do par que traz a lírica amorosa da juventude, podemos observar o par que traz para as “Falenas” a temática cristã religiosa nos poemas “Sombras” e “*Ite, missa est*”, que aparecem na sequência, bem como em “Lágrimas de cera”, que está mais adiante. Assim, a lírica da juventude se funde com a espiritualidade religiosa.

Pensando na estrutura da segunda parte das *Poesias completas*, vimos que desaparecem as partes que estruturavam o livro de 1870: “Vária”, “Lira chinesa”, “Uma ode de Anacreonte” e “Pálida Elvira”. “Vária” perde seu título e os poemas são rearranjados; as três outras partes passam a compor o todo das “Falenas”, sem, todavia, tornarem-se uma subparte, ainda que no caso de “Uma ode de Anacreonte” a composição tenha ganhado uma página exclusiva para seu título. Concordamos com Miranda (2022c) que isso se deva antes à “peculiaridade de ser um poema dramático”, que a qualquer intenção de criar uma subparte dentro das “Falenas”.⁴²⁰ Com relação ao rearranjo que se deu na ordem dos poemas que compunham a “Vária”, diferente do que suponha Massa (1971) para as *Falenas*, nas *Poesias completas* certamente há uma intencionalidade na disposição dos poemas. O estudioso francês conta que, nos dois primeiros livros de poemas, “a ordem dos textos não parec[ia] ligada a

⁴¹⁸ VERÍSSIMO in REIS, p. 731.

⁴¹⁹ ASSIS, 1870a, p. 13.

⁴²⁰ MIRANDA, 2022c, p. 136.

uma intenção particular”.⁴²¹ Contudo, anos depois, não nos parece que a organização dos poemas, tanto das “Crisálidas” quanto das “Falenas”, agora enquanto seções de um todo estruturado, tenha sido ao acaso. E o fato de a relação entre um e outro poema não ficar tão clara quanto na seção anterior faz com que certa essência daquela primeira “Varia” seja preservada.

No que diz respeito às epígrafes que sobreviveram nas “Falenas”, podemos observar um diálogo íntimo, mas não como acontecia nas “Crisálidas”, quando, em alguns poemas, tínhamos quase que uma recontagem da mesma história, como era o caso de “Quinze anos”, por exemplo. Aqui, o diálogo se torna mais apurado, numa tópica comum, ou numa espécie de adiantamento do que seria trabalhado no poema. A epígrafe de “Ruínas”, poema que já observamos mais de perto, adianta que os pássaros já não estão no ninho, como não estará, no final do poema, o vate, restando apenas sua sombra e a sombra da saudade. E ainda acerca das epígrafes, elas seguiram sendo assinadas da mesma maneira que no livro de 1870,⁴²² apenas com o nome do autor da epígrafe.

Curvello atesta que as “Falenas” teriam algo de experimental em “Lira chinesa”, “Uma ode de Anacreonte” e “Pálida Elvira”. Para o pesquisador, essas três últimas composições do livro e da parte a ele dedicada “representam o processo de apropriação do alheio no procedimento textual do escritor Machado de Assis”.⁴²³ São experimentações do processo de escrita, mais elaborados e mais arriscados. Na penúltima composição, essa experimentação fica bastante a mostra, de modo que a “apropriação do alheio” aparece na técnica:

Em “Uma ode de Anacreonte” o processo de apropriação do alheio desenvolve a técnica de montagem e, ao mesmo tempo, a de aproveitamento. Ele constrói, a partir de um texto alheio, um outro texto, como se o trabalho estético fizesse parte de um universo em espiral, participando de uma espécie de comunização da arte e de seus produtos. / Este procedimento em “Uma ode a Anacreonte” é exemplar. Embora analise o poema em outra perspectiva, J.-M. Massa resume bem o processo em espiral: “Leconte de Lisle imitou Théocrito e Machado de Assis se inspirou, por intermédio de Castilho, em outro poeta grego. Todavia integra o texto da versão portuguesa à sua composição.”⁴²⁴

O trabalho de aprendizado e de afirmação vividos em 1864 e em 1870, respectivamente, tornam-se mais evidentes em 1901 ao dispor as composições das coletâneas

⁴²¹ MASSA, 1971, p. 599.

⁴²² O único poema que não era, em 1870, assinado apenas com o nome do autor era “Un vieux pays”, que trazia, além do nome do autor, a especificidade do tipo de poema do qual a epígrafe fora extraída: “Camões, soneto” (ASSIS, 1870a, p. 101).

⁴²³ CURVELLO, 1982, p. 482.

⁴²⁴ Id. *ibid.*, p. 483. Os termos “aspiral” e “comunização” foram assim empregados pelo pesquisador.

lado a lado. Além disso, na maturidade, já poeta formado e escritor estabelecido, vemos nas *Poesias completas* não apenas as referências que fizeram parte do caminho que percorreu Machado na sua formação poética, mas, também, suas preferências reveladas nas composições escolhidas. Os poemas que ocupam o último livro ilustram tais preferências machadianas dentro da sua própria obra poética, numa articulação arquitetada pelo próprio poeta, como nenhuma publicação póstuma poderia sugerir.

As “Americanas” de 1901

Americanas é o único livro de poemas machadiano com um denominador comum: poemas que trazem de algum modo a americanidade. Porém, sabemos que não se trata da simples cor local que servia de pano de fundo aos poemas da primeira geração romântica, mas um entendimento do nacional ao modo Machado de Assis, como já teria sugerido antes mesmo da publicação do seu primeiro livro de poemas, na crítica “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira”, publicada n’*A Marmota* em 09 de abril de 1858. A posição do jovem crítico é reafirmada noutro texto, pouco mais elaborado, em 1873, a “Notícia da atual literatura brasileira”, publicada em 24 de março n’*O Novo Mundo*. Para o nosso poeta, a “personalidade literária” brasileira não estava ligada exclusivamente ao “elemento indiano”. Desde que “traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe”,⁴²⁵ tudo pode ser tópico para a poesia, inclusive o “elemento indiano”. A mesma maneira de entender a americanidade dentro da literatura brasileira estava na “Advertência” que abria o livro de 1875 e foi excluída da publicação de 1901.

Ao optar pela manutenção quase integral dos poemas das *Americanas* nas suas *Poesias completas*, podemos inferir que, na maturidade, a posição machadiana frente a questão indianista na literatura permaneceu a mesma. No entanto, mais de 25 anos depois, não era necessário que ainda fizesse isso por meio de uma advertência.⁴²⁶ Agora, os poemas falam por si. Desse modo, aquilo que outrora poderia ser interpretado pela crítica como um indianismo tardio, era mais que isso, era uma tentativa de ilustração de como Machado encarava o indianismo. E, aqui, isso é reafirmado.

“Americanas” abriga quase a totalidade dos poemas da coletânea de 1875, tendo sido subtraído apenas a “Cantiga do rosto branco”. Vamos ao quadro que ilustra a ordem dos poemas em cada um dos livros:⁴²⁷

⁴²⁵ ASSIS in AZEVEDO, DUSILEK, CALIPO, 2013, p. 431.

⁴²⁶ Além disso, acreditamos que a estática da montagem das *Poesias completas* poderia ficar comprometida com a inclusão da “Advertência” escrita para as *Americanas*.

⁴²⁷ Marcamos com “**” na tabela todos os poemas com duas epígrafes, e com “*” os poemas que contam somente com uma epígrafe.

Quadro 4 – relação de poemas publicados nas *Americanas*, em 1875, e os aproveitados para a composição das *Poesias completas*, em 1901.

<i>Americanas</i> (1870)	“ <i>Americanas</i> ” (1901)
Advertência	-
Epígrafe de Gonçalves Dias	-
1. “Potira” **	1. “Potira” *
2. “Niani” **	2. “Niani” **
3. “A cristã nova” *	3. “A cristã nova” *
4. “José Bonifácio”	4. “José Bonifácio”
5. “A visão de Jaciúca” *	5. “A visão de Jaciúca”
6. “Cantiga do rosto branco”	6. “A Gonçalves Dias” **
7. “A Gonçalves Dias” **	7. “Os semeadores” *
8. “Os semeadores” *	8. “A flor do embiruçu” *
9. “A flor do embiruçu” *	9. “Lua nova”
10. “Lua nova”	10. “Sabina”
11. “Sabina”	11. “Última jornada”
12. “Última jornada” *	12. “Os orizes”
13. “Os orizes”	-

Fonte: quadro elaborado a partir do cotejo das edições das *Americanas* (1875) e das *Poesias completas* (1901).

Ao lermos o quadro, fica bastante evidente que “*Americanas*” é a parte mais parecida com seu livro de origem. Com exceção da “Advertência”, da epígrafe gonçalvina, do poema “Cantiga do rosto branco” e de algumas epígrafes, o grosso do livro, que são os poemas, permanece como estava em 1875, inclusive no que diz respeito à ordem. Em oposição ao que observamos nas outras duas partes – “*Crisálidas*” e “*Falenas*” –, a sequência dos poemas permanece exatamente igual, havendo, apenas, a exclusão daquele que era o sexto poema no livro dos oitocentos.

Assim como aconteceu com as “*Falenas*”, “*Americanas*” não traz consigo a epígrafe que abria o livro de 1875, a saber, os versos nono e décimo do terceiro canto d’*Os Timbiras* (1857): “filha melhor do Eterno, / América!”.⁴²⁸ A escolha dos versos gonçalvinos para a abertura de um livro que tinha a americanidade como peça central é bastante justificável,

⁴²⁸ ASSIS, 1875, s/p.

como é justificável a exclusão da epígrafe nas *Poesias completas* para certa organização editorial do corpo do livro, pois as demais partes não trazem epígrafes em suas aberturas.

Vemos, ainda, uma escolha pela manutenção de algumas epígrafes nas composições, de modo que, proporcionalmente, esse seja o volume que mais teve epígrafes conservadas.⁴²⁹ Apenas “A visão de Jaciúca” e “Última jornada” perderam suas epígrafes e no caso de “Potira”, que contava com duas epígrafes, uma foi cortada. Apostamos na relação entre elas e os poemas para explicar a escolha de Machado pela manutenção da maioria.

Os poemas escolhidos e a organização da seção: quase o livro todo

Frente a uma parte que conserva quase que inteiro o livro que lhe deu origem, vale a pena observarmos mais de perto as eventuais mudanças nos poemas, tendo em vista que, aparentemente, pouco se mexeu nas *Americanas*.

“Potira” é o primeiro poema da terceira seção das *Poesias completas*. Além do volume de poemas de 1875, a composição apareceu em 1870, nos dias 26 de junho e 28 de agosto, no *Jornal do Commercio*, com o mesmo título, mas acompanhada da inscrição “Fragmento de uma elegia americana”.⁴³⁰ Nessa publicação, “Potira” já contava com a epígrafe de Simão de Vasconcelos, a qual, em 1875, no livro, aparece em folha de abertura. Além dessa epígrafe, nas *Americanas* o poema tinha uma segunda epígrafe, dessa vez extraída de *Orlando Furioso* (1516), do italiano Ludovico Ariosto, estrofe XXXI do canto XXIX: “se, depois que a morte o corpo lhe atingisse, / Fosse dada ao menos vida à memória dela”.⁴³¹ Das duas epígrafes, a única que sobreviveu na publicação de 1901 foi a primeira, que, inclusive, continuou aparecendo numa folha de abertura. Acreditamos que essa escolha se deva à extensão do texto da epígrafe e a escolha por mantê-la em detrimento aos versos de Ariosto possivelmente está relacionada à historicidade que é recriada no poema machadiano. A história poeticamente contada por Machado estava na *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil* (1865, v. II, p. 60) que epigrafava o poema.

Ainda que tenham ocorrido algumas mudanças entre a publicação no periódico e as publicações em livro, vamos nos atentar, nesse momento, apenas às diferenças entre as publicações nos dois livros. No verso 39 do poema, as “velhas crenças” de 1875 são

⁴²⁹ Como esse livro permaneceu quase que inteiro na publicação de 1901, mais poemas epigrafados tiveram a chance de serem publicados e, assim, foi possível ver um número maior também de epígrafes.

⁴³⁰ ASSIS, 1870b, p. 1.

⁴³¹ REIS, 2009, p. 147, nota de rodapé n. 2. No original: “se, poi ch’a morte il corpo le percossse, / Desse almen vita alla memoria d’ella” (ASSIS, 1875, p. 5).

substituídas por “rudes crenças” em 1901; e no verso 155, o “cacique estranho” passa a ser chamado “cacique alheio”, talvez para evitar um sentido não desejado da palavra “estranho”. Além dessas alterações, há uma inversão nos versos 282 e 283 do poema. Nas *Americanas*, eles eram: “co’o doce nome acorda ao longe os ecos, / E a dor expande em lóbregos soluços”;⁴³² e nas *Poesias completas*, passam a ser: “e a dor expande em lóbregos soluços, / Co’o doce nome acorda ao longe os ecos”.⁴³³ Para a Comissão Machado de Assis, a inversão não seria uma escolha machadiana, mas um erro de imprensa: “a inversão dos versos parece-nos, antes, erro de imprensa, pois, além da conjunção *e*, ligando as duas coordenadas, o trecho encerra uma enumeração gradativa, e no caso, soluçar é mais forte que ‘co’o doce nome’ acordar ‘ao longe os ecos’ ”.⁴³⁴ Com relação à estrutura, o poema conta com dezesseis estrofes assimétricas numeradas com algarismos romanos, os versos são decassílabos brancos.

Em linhas gerais, com a invasão dos Tamoios à tribo dos Guaianases, da qual a índia fazia parte, o capitão da tal empreitada deseja violar Potira,⁴³⁵ mas ela se recusa por seguir os preceitos da fé católica e acaba morta pelo capitão. O poema machadiano faz memória à índia, assim como fazia memória à beata Isabella os versos de Ariosto. Todavia, os versos do poeta italiano não resistiram. A cristandade da beata e da índia não foi suficiente para inibir o corte machadiano. Além disso, acreditamos que a epígrafe revelava a intencionalidade do poema, como dissemos, dar memória à Potira. Ao retirá-la, fica a cargo do leitor construir essa intenção.

A cristandade de Potira está no poema em algumas referências bíblicas. Durante um festejo feito pelos Tamoios para assassinar outro indígena feito cativo, na décima estrofe, o eu poético faz uso da história de Caim e Abel, do Gênesis, para mostrar a morte entre irmãos da mesma raça: “de Cains, raça eterna...”.⁴³⁶ Na história bíblica, Caim mata Abel, seu irmão, por ciúme da oferenda que ele faz a Deus. Aliás, outra referência cristã estava na mesma estrofe, dois versos antes, quando o eu poético se refere aos indígenas cristãos, os Guaianases, banhando-se na luz do calvário. Temos, então, o ato de banhar-se, ligado ao batismo cristão, e o calvário, no qual se deu a morte de Cristo: “e na luz nos banhamos do Calvário”.⁴³⁷ A imagem proposta pelo verso nos parece contraditória, pois o calvário estaria ligado à morte e o banho do batismo, à vida, ao despertar para a cristandade. Na conversão para o cristianismo católico, morrem crenças originárias. Esse primeiro sacramento cristão também aparece na

⁴³² ASSIS, 1875, p. 22.

⁴³³ Id., 1901, p. 190.

⁴³⁴ Id., 1976, p. 70, grifo do autor.

⁴³⁵ Machado esclarece em nota que é ele quem batiza a índia por Potira.

⁴³⁶ ASSIS, 1901, p. 194.

⁴³⁷ Id. *ibid.*, p. 194.

segunda estrofe do poema, quando o eu poético nos conta que as “rudes crenças” da índia foram lavadas “nas águas do batismo santo”.⁴³⁸

Todavia, o poema não carrega apenas referências bíblicas. José Américo Miranda (2019), valendo-se do que fora apontado por Rilane Teles de Sousa (2018), considera “nítida” a relação desse poema com *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama. Assim, é interessante que um poema de abertura traga referência daquele que é considerado um dos precursores da poesia americana. Os estudiosos aproximam o início da segunda estrofe de “Potira” aos versos iniciais d’*O Uruguai*. Eles mostram que, além do pós batalha, há o uso do verso branco e de frequentes *enjambements*, além de uma “dicção poética muito semelhante”.⁴³⁹ Não bastasse, no final da composição de Gama, há uma apóstrofe ao próprio poema enquanto “Machado de Assis, diferentemente (mas de forma paralela), termina sua narrativa dirigindo-se não ao poema, mas a sua heroína, desejando, num gesto de humildade afetada, que um poeta mais poderoso que ele venha no futuro a celebrá-la mais convenientemente”.⁴⁴⁰

O mesmo pesquisador, José Américo Miranda (2019), conta que “do ponto de vista da estrutura narrativa”, “Potira” lembra a *Iracema* (1865) de José de Alencar. Isso porque, o primeiro capítulo da lenda cearense traz uma cena que está entre o penúltimo e o último capítulos do romance, começando a trama realmente no segundo capítulo. Para Miranda, “é exatamente isso o que sucede em ‘Potira’ ”.⁴⁴¹ Soma-se a isso o fato de Potira se referir a si mesma usando seu nome como terceira pessoa do singular, tal qual a Iracema alencariana.

Olhando com um pouco mais de calma para o enredo do poema, mas sem a intenção de analisá-lo, vemos que o eu poético inicia seus versos com a índia já sequestrada pelo tamoio Anagê, que tem a terceira estrofe toda para si, para que o leitor possa construir a imagem do guerreiro. Desde a infância ele manuseava o “arco e a flecha”. No pescoço, o colar com os dentes dos vencidos e, na cintura, plumas azuis e vermelhas (uma cor forte como o fogo). Ele era jovem, ou seja, a idade ainda não lhe tirava o vigor.⁴⁴²

Potira chegou desmaiada à tribo inimiga e depois de ter seu “vestido cristão” despedaçado, tal qual foram despojadas as vestes do próprio Cristo às vésperas da crucificação, nua, ela desperta. O vão lamento é poeticamente descrito no verso 29 da quarta estrofe: “sobe, murmura e sufocado expira”.⁴⁴³ Por meio dos verbos subir, murmurar e expirar

⁴³⁸ Id. *ibid.*, p. 181.

⁴³⁹ MIRANDA, 2019, p. 73.

⁴⁴⁰ Id. *ibid.*, p. 74.

⁴⁴¹ Id. *ibid.*, p. 77.

⁴⁴² Id. *ibid.*, p. 182.

⁴⁴³ ASSIS, 1901, p. 183.

conseguimos visualizar a intenção, o ímpeto, da índia de dizer algo que não chega a sair da sua boca.

Depois de um “longo tempo”, Anagê tenta tomá-la pelas mãos e Potira reage, dizendo que preferia ter morrido junto à tribo vencida, os Guaianases. O índio, por sua vez, lamenta que um dia os padres tenham ali chegado com riso na boca e “mel nas vozes” e feito com que índias e guerreiros deixassem a “antiga fé”. No luar frio, restou apenas “o pajé a suspirar sozinho e triste / Sem povo nem Tupã!”.⁴⁴⁴ Noutra tentativa de tomar a índia como esposa, Anagê conta que essa teria sido uma ordem do pai de Potira, que viera a ele em sonho. Novamente, a índia prefere a morte e chega a propor que seja escrava, mas nunca esposa. Nesse ponto, o eu poético traz a consolação, a “celeste recompensa” reservada pela “mão do Eterno” nos versos finais da sétima estrofe.⁴⁴⁵ O trecho lembra as bem-aventuranças trazidas no início do quinto capítulo do Evangelho de Mateus em que os humildes e aqueles que sofrem perseguição pelo nome do Senhor terão, nos Céus, um “galardão copioso” (MATEUS 5, 12).⁴⁴⁶

Por um tempo, Potira foi escrava de Anagê e na décima estrofe chega o “fatal prazo”, temos um destino anunciado: “tudo morre”.⁴⁴⁷ Pelos versos iniciais da estrofe, somos levados a acreditar que a morte poderia ser de Potira, no entanto, trata-se de um indígena cativo há três luas e que perderá sua vida durante um festejo regado à caíum. Potira, por sua vez, na décima segunda estrofe, aproveita a distração da tribo para fugir. A índia descansa durante a fuga num quadro que certamente lembra as heroínas românticas ao “languidamente” encostar seu “esbelto corpo” num tronco. Os sentimentos de alegria e tristeza se misturam: “neste ameno recesso tudo é triste, / Porque é alegre tudo (...)”.⁴⁴⁸ Por pouco tempo Potira pôde descansar, pois, na estrofe seguinte, Anagê “crava” os olhos nela. Aquele “fatal prazo” é agora chamado de “fatal hora” e a índia aceita seu destino. O tamoio ainda tenta convencê-la a ser sua esposa, propondo que vivam apartados da tribo. Ela recusa. O eu poético não descreve a morte de Potira propositadamente e nos instantes finais ao perdoar o seu malfeitor, a índia se aproxima de Cristo, que ante a crucificação, pede perdão pelos que o condenaram: “e Jesus dizia: ‘Pai, perdoa-lhes: porque não sabem o que fazem’ ” (LUCAS 23, 24).⁴⁴⁹

Vimos que com a manutenção da epígrafe de Vasconcelos, Machado de Assis revela, mesmo em 1901, o mote, ou inspiração para a composição de “Potira”, ainda que ficcionalize

⁴⁴⁴ Id. *ibid.*, p. 184-185.

⁴⁴⁵ Id. *ibid.*, p. 189.

⁴⁴⁶ A BÍBLIA, 1864, p. 567.

⁴⁴⁷ ASSIS, 1901, p. 193.

⁴⁴⁸ Id. *ibid.*, p. 197.

⁴⁴⁹ A BÍBLIA, 1864, p. 625.

toda a parte que se passa na tribo. Porém, ao excluir os versos de Ariosto, deixa que o próprio leitor entenda o motivo de tal empreitada: fazer memória à índia cristã, como acentua a estrofe final do poema, na qual o eu poético pede que o nome de Potira seja cantado por um “estro maior”.⁴⁵⁰

A composição seguinte também tem inspiração nos registros históricos e tem no seu título o nome da heroína, “Niâni”. Esse segundo poema foi publicado somente nos livros. Diferente de “Potira”, ele preserva suas duas epígrafes. A epígrafe de fonte histórica, novamente aparece numa folha de abertura, tendo sido extraída da *História dos índios cavaleiros ou da nação Guaycuru*, do português Francisco Rodrigues Prado. O trecho fora publicado no primeiro número do primeiro trimestre de 1839 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil* e adianta o enredo do poema machadiano. Porém, algo curioso acontece com essa epígrafe em 1901, ela perde um trecho final, sendo, então, encurtada. A parte cortada por Machado era:

Então seus olhos deixaram correr dilúvios de lágrimas pelas suas tristes faces, que ela de envergonhada quis ocultar, mas o amor ofendido não o permitia. Parece que esta violenta contenda de duas poderosas paixões lhe motivou uma febre ardente, com a qual ao outo dia perdeu a vida.⁴⁵¹

Retirando o final da epígrafe assinada por Prado, Machado de Assis não entrega ao leitor o final do seu poema. Ou seja, a morte de Niâni fica oculta até que o leitor possa descobri-la nos versos machadianos.

A segunda epígrafe, por sua vez, tem fonte literária, tendo sido recortada da estrofe 37 do sexto canto do Purgatório, de Dante Alighieri: “... que chora / Viúva, só”.⁴⁵² Roma, viúva no poema italiano, transforma-se em Niâni, “viúva”⁴⁵³ no poema brasileiro. Sobre essa última epígrafe, na publicação de 1875, sua assinatura vinha acompanhada do nome do autor seguido do trecho do qual fora extraído, porém, em 1901, seguindo o modelo que vinha sendo adotado ao longo das epígrafes das seções anteriores, os versos italianos perdem a referência da obra, aparecendo, somente, o nome do autor. Todavia, quando olhamos para as epígrafes extraídas de textos históricos, como as de Prado e Vasconcelos, as assinaturas permanecem como eram em 1875, ou seja, um pouco mais “completas”, trazendo o nome do autor e a obra fonte da epígrafe.

⁴⁵⁰ ASSIS, 1901, p. 202.

⁴⁵¹ Id., 1875, p. 47.

⁴⁵² REIS, 2009, p. 165, nota de rodapé n. 4. No original: “... che piagne / Vedova, sola” (ASSIS, 1875, p. 49). Houve um equívoco, ou possivelmente uma gralha tipográfica, na palavra italiana *piagne*, que deveria ser grafada *piange*. O mesmo equívoco se repete na publicação das *Poesias Completas*.

⁴⁵³ Usamos as aspas no termo porque Niâni não vivencia a morte de seu amado, não se torna viúva por isso, mas por ter sido por ele abandonada.

O poema traz cinco partes, cada uma com um número variado de quadras em redondilhas maiores, nas quais rimam o segundo e o quarto versos. A história contada é a de Niâni e Panenioxé que viviam bem, até que ele a abandona e se casa com “rapariga de menor esfera”.⁴⁵⁴ A índia, desolada, morre de amor. Desse modo, vemos que a epígrafe de Dante, que coloca a Niâni brasileira no lugar da Roma italiana funciona de modo parecido com a epígrafe de “La marchesa de Miramar”, em que Carlota tem seu destino adiantado por meio de Dido, na epígrafe.

O tom usado em “Niâni” é um pouco mais irônico, de modo a criticar certos escritores que, apenas mudando a cor local, contavam histórias próprias de outras paisagens. Ademais, diferente da epígrafe de “Potira”, o texto de Prado traz uma espécie de “causo” que inspira os versos machadianos e acaba por reforçar o tom mais jocoso e menos sério.

A primeira parte do poema situa o leitor de que se trata de uma história de amor e aproxima o sentimento das “moças e princesas” de “além-mar” ao que se sente “(...) nas florestas / Aonde habita o jaguar”, pois o “amor é de todo o clima, / Bem como a luz, como o ar”.⁴⁵⁵

Na segunda parte temos o casamento de Panenioxé e Niâni, possivelmente celebrado por um “nobre ancião” que nos recordou a proposta feita pelo tio de Elvira, em “Pálida Elvira” para que a sobrinha e Heitor, que não era guerreiro, mas poeta (e de capote!), casassem-se.⁴⁵⁶ Essa não será a primeira recordação do poema que encerrou as “Falenas”. Na terceira parte de “Niâni”, Panenioxé pega seu cavalo e sua lança e diz à esposa que vai caçar; na estrofe LVIII de “Pálida Elvira”, Heitor, entediado, diz à Elvira que vai à serra compor versos. Em ambos os poemas, as heroínas perguntaram para onde iam seus amados. Em “Pálida Elvira”, lemos: “Onde vás tu?”.⁴⁵⁷ E em “Niâni”: “Onde vás, esposo meu?”.⁴⁵⁸ Depois que cada uma sabe o destino dos seus respectivos parceiros, elas tentam acompanhá-los: “vou contigo”,⁴⁵⁹ diz Elvira, um pouco mais objetiva; e Niâni diz “montada em meu cavalo, / Vou contigo, esposo meu”.⁴⁶⁰ Outra vez elas insistem em fazer companhia a Heitor e a Panenioxé, mas eles recusam. Heitor “brandamente repele” Elvira; Panenioxé pede que Niâni fique na cabana onde o amor entre eles nasceu.

⁴⁵⁴ ASSIS, 1901, p. 204.

⁴⁵⁵ Id. *ibid.*, p. 205.

⁴⁵⁶ Id. *ibid.*, p. 207.

⁴⁵⁷ Id. *ibid.*, p. 160.

⁴⁵⁸ Id. *ibid.*, p. 207.

⁴⁵⁹ Id. *ibid.*, p. 160.

⁴⁶⁰ Id. *ibid.*, p. 207.

Em “Pálida Elvira”, não sabemos como viveu a heroína até que morresse. A composição conta mais das aventuras de Heitor pelo mundo até que, “cansado e aborrecido”, decide voltar ao “vale amigo”,⁴⁶¹ tal qual o filho pródigo da parábola bíblica.⁴⁶² Mesmo a epígrafe daquele poema trazia mais sobre Heitor que sobre Elvira. Em “Niâni”, o eu poético não acompanha Panenioxe, que, inclusive, não regressa e se casa com uma moça de “sangue vulgar”.⁴⁶³ Ele acompanha a tristeza da “pobre moça sem marido” ao longo da quarta e quinta partes do poema, até a sua morte. As epígrafes, no caso dessa composição das “Americanas”, também se centram em Niâni, não em Panenioxe.

No entanto, ainda em um último aspecto podemos aproximar os poemas: o modo como tudo permaneceu igual nos dois lugares após a partida do poeta e do guerreiro, apesar da tristeza que assolava as heroínas. Ao regressar, quando avista o vale, Heitor nota que tudo está como antes, “o mesmo rio as mesmas ervas banha”, “iguais flores, nas plantas renascidas...”.⁴⁶⁴ Antes de contar o pesar de Niâni, o eu poético descreve como nada mudara na cabana, iniciando justamente pelo rio Paraguai: “leva o Paraguai as águas, / Leva-as no mesmo correr”. E sobre as flores, conta-nos o eu poético: “tenras flores, que outro tempo / Costumavam de nascer, / Nascem; vivem de igual vida; / Morrem do mesmo morrer”.⁴⁶⁵

É na quinta e última parte do poema que Niâni toma conhecimento do novo casamento de Panenioxe e antes de morrer, dá o nome do esposo a um escravo que “acerta de ali passar”. Nas estrofes finais, é feito o ato fúnebre com a moça pintada de “vivas cores” e usando um colar sobre uma esteira de junco. Quem a leva para o enterro é o “triste pai”.⁴⁶⁶

A estrofe final do poema nos lembra a sua abertura, aproximando o morrer de amor daqueles que vivem na terra “aonde habita o jaguar” ao das “princesas” que morriam “pelas terras de além-mar”.⁴⁶⁷ Se nos lembrarmos que “Pálida Elvira” ironiza as heroínas românticas, inclusive na referência “além-mar” à Elvira de Lamartine, veremos que ao transpor o exagero do sentimento amoroso para a terra onde “habita o jaguar”, Machado de Assis não tenta validar o amor no sentido de ser ele um sentimento universal, mas continua a ironizar o exagero desse sentimento, seja numa heroína pálida ou índia. Na montagem das *Poesias*

⁴⁶¹ Id. *ibid.*, p. 164 e 172, respectivamente.

⁴⁶² A parábola contada no Evangelho de Lucas (15, 11-32) conta a história de um filho que gasta sua herança recebida do pai nos prazeres mundanos e, desenganado, após perder tudo, volta arrependido ao lar paterno.

⁴⁶³ ASSIS, 1901, p. 212.

⁴⁶⁴ Id. *ibid.*, p. 173.

⁴⁶⁵ Id. *ibid.* p. 209.

⁴⁶⁶ Id. *ibid.*, p. 212.

⁴⁶⁷ Id. *ibid.*, p. 213.

completas, isso fica mais claro, pois o leitor consegue ler as composições sem o espaço temporal que as separava.

Desde “Pálida Elvira” que, como vimos, encerra as “Falenas”, os poemas trouxeram em seus títulos os nomes de mulheres, de modo que saímos da referência à Elvira francesa na seção anterior e iniciamos as “Americanas” com “Potira” e “Niâni”. A próxima composição também tem como figura central uma mulher, Ângela, apesar de o seu nome não estar no título, “A cristã nova”. A fé no Cristo é o grande atributo de Ângela e para ela, possivelmente, sua crença está acima de seu próprio nome, o que justifica o título.

“A cristã nova” será o terceiro poema do livro, conservando a epígrafe bíblica retirada de Naum do Antigo Testamento, décimo versículo, terceiro capítulo. O versículo inteiro seria: “isto não obstante, *essa mesma foi levada cativa para uma terra estranha*: os seus pequeninos foram machucados no topo de todas as ruas, e sobre os nobres dela deitaram sortes, e todos os seus grandes Senhores foram carregados de ferros” (NAUM 3, 10).⁴⁶⁸ A escolha por um texto de fonte bíblica num poema ligado à cristandade parece acertada. Além disso, vemos que a epígrafe adianta a prisão de Ângela, que acontecerá no decorrer do poema, assim como a epígrafe de Dante, no poema anterior, adiantou a condição de Niâni.

O poema fora publicado somente nos livros machadianos e as duas únicas modificações estão na troca da “usança nossa”, no verso 339 do poema, na publicação de 1875, pela “usança antiga” na publicação de 1901; e na exclusão daquele que era o verso 459 nas *Americanas*: “que a natureza não criou nem ama”.⁴⁶⁹ Com relação à estrutura, a composição é dividida em duas partes de nove e dezenove estrofes de número variado de versos brancos deca e hexassílabos, respectivamente. As estrofes estão numeradas com algarismos romanos.

O poema se inicia com a figura do pai de Ângela, de quem não sabemos o nome, mas sabemos que vem de uma terra “quão diferente desta em que há vivido”.⁴⁷⁰ O velho, assim como o pai de Niâni e o tio de Elvira, ocupa um lugar de sapiência no poema. Ângela só é apresentada ao leitor na quarta estrofe da primeira parte, tendo sua beleza exaltada. Ela reclina a cabeça nos joelhos do pai, talvez procurando afago para seus pensamentos. A jovem será ligada ao futuro e o velho, ao passado: “mudos viam correr aquelas horas / Da noite, os dous: ele voltando o rosto / Ao passado, elas os olhos ao futuro”.⁴⁷¹ A cena de amor entre pai e filha dura algumas estrofes. Ela pergunta sobre o que o pai estaria pensando e ele não fala

⁴⁶⁸ A BÍBLIA, 1860, p. 548, grifos nossos. Em itálico, o trecho da epígrafe.

⁴⁶⁹ ASSIS, 1875, p. 101.

⁴⁷⁰ Id., 1901, p. 215.

⁴⁷¹ Id. *ibid.*, p. 217.

especificamente de seus pensamentos, prefere os da filha. Ângela, como quem sabe “entrar no coração paterno”, pergunta então sobre como se vivia além-mar. O pai a beija no rosto e começa a contar sobre a tomada de Jerusalém. Ao final de sua fala, exalta o nome de Moisés e, nesse momento, Ângela o interrompe, exaltando, por sua vez, o nome de Cristo. É nessa sétima estrofe que descobrimos que eles têm crenças diferentes, porém, na oitava estrofe, o eu poético conta que “(...) aquela / Alma infeliz nem toda era de Cristo / Nem toda de Moisés”.⁴⁷² Já Ângela, aparece na mesma estrofe ajoelhada ante a imagem de Cristo. Diferente do pai, ela permanece firme na sua fé. E a primeira parte termina com o velho lendo o “máximo” “dos livros todos”, isto é, a *Bíblia*. Trata-se da leitura do Salmo 136.

Depois da ambientação feita na primeira parte, é Ângela quem ouve chegarem os franceses, na segunda parte do poema. Dois nomes históricos aparecem nessa segunda parte de “A cristã nova”, o “atrevido Duclerc” e o “ardido Bento”. Jean-François Duclerc liderava os franceses na batalha de 1710 contra os portugueses, chefiados, por sua vez, por Bento do Amaral da Silva. Eles lutavam pelo domínio da região da baía de Guanabara e Nuno, amado de Ângela, lutava ao lado dos portugueses.

Ao ouvir se aproximar o rumor, Ângela corre para os aposentos paternos e se surpreende quando, ao abrir a porta, encontra o pai acompanhado de Nuno, “calados ambos”. Com o tropel cada vez mais próximo, em “filial respeito”, Ângela beija o pai, o qual pede a Nuno que não arranque a filha de seus braços. Novamente “cresce o tumulto exterior” e a filha busca o colo do pai. Nuno insiste que o velho reconheça a fé cristã e Ângela desmaia. Quando a filha acorda, o pai a abraça junto de Nuno, como se os casasse naquele momento, entregando-a em matrimônio. É quando Nuno está junto da amada e do sogro que temos outra referência bíblica, na oitava estrofe da segunda parte. Nuno, no aconchego familiar, é comparado a Isaac, filho de Abraão e Sara na *Bíblia*. No entanto, a guerra “corta o amoroso vínculo que os prende” e Nuno parte para a batalha como aprendiz de Bento.⁴⁷³

A vitória sobre os franceses chega na décima primeira estrofe da segunda parte, quando “soam / Enfim os gritos de triunfo (...)”.⁴⁷⁴ Nuno pode, agora, voltar à “mansão da esposa”.⁴⁷⁵ Todavia, quem se surpreende ao chegar, dessa vez, é ele, deparando-se com quatro vultos e com o pedido de Ângela para que o pai seja salvo do Santo Ofício, que vinha para prender os judeus durante a Inquisição. O velho afirma que Nuno não pode salvá-lo e que irá cumprir sua sentença na fogueira ou na prisão. Ele ainda afirma que Nuno será “pai e esposo”

⁴⁷² Id. *ibid.*, p. 221.

⁴⁷³ I. *ibid.*, p. 228.

⁴⁷⁴ Id. *ibid.*, p. 235.

⁴⁷⁵ Id. *ibid.*, p. 237.

de Ângela. Em tom de ironia, fala do Deus que o negou a vida pedindo que ao menos a filha viva.⁴⁷⁶

Ângela se recusa a abandonar o pai e é comparada pelo eu poético ao parasita que se enrosca na “árvore antiga”. Ela se entrega aos algos para ser capturada junto dele. Contudo, isso não significa que a moça negue a sua fé cristã, Ângela continua a repetir “tão baixo” o nome de Jesus. Nuno tenta impedi-la, argumentando a injustiça do prêmio que recebera depois de tanto lutar. Ela apenas lhe diz “adeus” “e a fronte abriga no paterno seio”.⁴⁷⁷

No último instante, mas apenas “dentro de si”, o pai de Ângela recorre ao Nazareno ao ver a filha negar o seu Deus por amor filial. Ele pede perdão, na penúltima estrofe do poema, para que possa entrar junto da filha eternidade. A estrofe final traz o contraste entre a cidade que celebra vitoriosa o fim da guerra e a tristeza dos recentes prisioneiros que vão cruzar o mar rumo à Europa. Apesar do destino que a espera, Ângela, diferente do pai, seguia seu caminho “serena e meiga”.⁴⁷⁸ E numa alusão ao nome da heroína da composição, o eu poético conta a morte de Ângela: “anjo, descera da região celeste / A pairar sobre o abismo; anjo, subia / De novo à esfera luminosa e eterna”.⁴⁷⁹

Ao longo do poema, pode-se perceber várias referências de fonte bíblica. Como dissemos, a epígrafe de Naum antecipa a condição de cativa de Ângela. O texto bíblico se relaciona ao machadiano, inclusive, por ter como pano de fundo a luta entre nações permeada pela fé. A heroína angelical do poema, por amor ao seu pai, judeu, fora condenada a morte no Tribunal do Santo Ofício. Ademais, o profeta que está na segunda estrofe da primeira parte e que canta as desgraças da sua pátria é o próprio Naum. Ainda na mesma estrofe, temos as águas santas de Cedron,⁴⁸⁰ que será a Guanabara brasileira.

Para caracterizar Ângela, o eu poético se serve de outras referências bíblicas: o “Cântico dos cânticos” e Ruth. A beleza de Ângela é como a da açucena dos Cantares e sua bondade, superior à de Ruth. Na *Bíblia*, depois de viúva, Ruth continua a morar com sua sogra, casando-se novamente para ter meios de bancar a casa. O pai de Ângela, por sua vez, é judeu, no entanto, lê o Evangelho, por isso podemos encontrar na sua fala referências aos livros bíblicos que não compõem a Torá. Quando ele fala da “flor de trigo e mel” que nutria os sonhos do profeta, podemos encontrar referência no texto do profeta Jeremias, no Antigo Testamento, o qual suplica que Ismael não mate os judeus, dada a fartura daquela terra: “não

⁴⁷⁶ Id. *ibid.*, p. 238.

⁴⁷⁷ Id. *ibid.*, p. 241.

⁴⁷⁸ Id. *ibid.*, p. 242.

⁴⁷⁹ Id. *ibid.*, p. 243.

⁴⁸⁰ Vale próximo a Jerusalém que se enchia de água.

nos mates: porque temos no campo tesouros de trigo, e de cevada, e d'azeite, e de mel” (JEREMIAS 41, 8).⁴⁸¹ O velho pai, na nona estrofe, atestando que conhecia a *Bíblia* cristã, chega a citar o Salmo 136, trazendo para o poema a recriação poética do texto bíblico. Podemos enxergar esse movimento nos versos e nos versículos bíblicos. Temos, por exemplo, no poema: “apegue-se à garganta / Esta língua infiel, se um só momento // Não me lembrar de ti”;⁴⁸² enquanto no Salmo, encontramos: “fique pegada a minha língua às minhas faces, se eu me não lembrar de ti” (SALMO 136, 6).⁴⁸³

Como pudemos perceber, as referências bíblicas povoam todo o poema desde a epígrafe até a crença nas estrofes finais da vida eterna e do retorno de Ângela à “esfera luminosa”. O título, além de atestar a cristandade que percorre todo o poema, adianta, de certa forma, o momento histórico em que o Santo Ofício perseguia não apenas os judeus, mas os cristãos-novos que poderiam ter se convertido apenas para fugir da fogueira ou da prisão.

O quarto poema, por sua vez, não tem uma heroína, como os últimos, mas traz o nome de uma figura historicamente importante no título, “José Bonifácio”. A composição foi originalmente publicada por ocasião da inauguração da estátua de José Bonifácio, justamente por isso, quando da sua primeira publicação, no *Jornal do Commercio* em 07 de setembro de 1872,⁴⁸⁴ o título era dedicado ao evento “À inauguração da Estátua de José Bonifácio”. A partir de 1875, passa a se chamar apenas “José Bonifácio”. Não havendo alteração no corpo do poema de uma para outra publicação em livro, a estrutura conta com onze quadras em que os três primeiros versos são decassílabos e o último, hexassílabo. Os versos são brancos:

José Bonifácio

De tantos olhos que o brilhante lume
Viram do sol amortecer no ocaso,
Quantos verão nas orlas do horizonte
Resplandecer a aurora?

Inúmeras, no mar da eternidade,
As gerações humanas vão caindo;
Sobre elas vai lançando o esquecimento
A pesada mortalha.

Da agitação estéril em que as forças
Consumiram da vida, raro apenas
Um eco chega aos séculos remotos,
E o mesmo tempo o apaga.

⁴⁸¹ A BÍBLIA, 1864, P. 469.

⁴⁸² ASSIS, 1901, p. 223.

⁴⁸³ A BÍBLIA, 1864, 378.

⁴⁸⁴ Por algum equívoco ou gralha, a Comissão Machado de Assis aponta essa primeira publicação como tendo ocorrido no ano de 1892.

Vivos transmite a popular memória
 O gênio criador e a sã virtude,
 Os que o pátrio torrão honrar souberam,
 E honrar a espécie humana.

Vivo irás tu, egrégio e nobre Andrada!
 Tu, cujo nome, entre os que à pátria deram
 O batismo da amada independência,
 Perpetuamente fulge.

O engenho, as forças, o saber, a vida,
 Tudo votaste à liberdade nossa,
 Que a teus olhos nasceu, e que teus olhos
 Inconcussa deixaram.

Nunca interesse vil manchou teu nome,
 Nem abjetas paixões; teu peito ilustre
 Na viva chama ardeu que os homens leva
 Ao sacrifício honrado.

Se teus restos há muito que repousam
 No pó comum das gerações extintos,
 A pátria livre que legaste aos netos,
 E te venera e ama,

Nem a face mortal consente à morte
 Que te roube, e no bronze redivivo
 O austero vulto restitui aos olhos
 Das vindouras idades.

“Vede (lhes diz) o cidadão que teve
 Larga parte no largo monumento
 Da liberdade, a cujo seio os povos
 Do Brasil se acolheram.

Pode o tempo varrer, um dia, ao longe,
 A fábrica robusta; mas os nomes
 Dos que o fundaram viverão eternos,
 E viverás, Andrada!”⁴⁸⁵

Conhecido pelo epíteto “O Patriarca da Independência”, José Bonifácio de Andrada e Silva é até hoje lembrado pelo seu papel fundamental no processo de Independência do Brasil, tendo sido conselheiro do então Príncipe Regente Dom Pedro I. Além da importância política para o entendimento do país enquanto nação, José Bonifácio se preocupava com a destruição crescente das florestas ao longo do século XIX devido à expansão das cidades: “destruir matas virgens, como até agora se tem praticado no Brasil, é crime horrendo e grande insulto feito à mesma natureza. Que defesa produziremos no tribunal da Razão, quando os nossos

⁴⁸⁵ ASSIS, 1901, p. 244-246.

netos nos acusarem de fatos tão culposos?”.⁴⁸⁶ Assim, a dedicação de José Bonifácio ao nacional fez com que Machado de Assis não apenas escrevesse o poema em 1872, mas escolhesse republicá-lo em 1875 e em 1901, num livro/seção que tem como elemento comum a americanidade.

As três primeiras estrofes do poema trazem a fatalidade inevitável do esquecimento. Na primeira estrofe, a passagem da vida está metaforizada na dicotomia ocaso e aurora. Essa aurora, o amanhecer, dá-se nas “orlas do horizonte” que, na estrofe seguinte, serão o “mar da eternidade” em que as “gerações humanas” caem no esquecimento. Um “raro” “eco” daqueles que se foram é apagado pelo tempo. No entanto, nem todos são esquecidos e na quarta estrofe o eu poético conta que permanecem vivos na “popular memória “os que o pátrio torrão honrar souberam, / E honrar a espécie humana”. E em seguida, abrindo a quinta estrofe, temos a afirmação de que José Bonifácio é um dos que permanecerão vivos na memória: “vivo irás tu, egrégio Andrada!”. A lembrança do patriarca será perpétua, tendo sido ele quem, de acordo com o eu poético, dera o batismo da independência à pátria.⁴⁸⁷

A sexta e sétima estrofes trazem a dedicação de José Bonifácio aos seus ideais ao longo de toda a sua vida, de modo que “o engenho, as forças, o saber, a vida” foram todos dedicados à “liberdade nossa” sem distrações. As próximas duas estrofes trazem o contraste entre os restos mortais do patriarca enterrados no “pó comum” e a estátua de bronze erguida em sua homenagem garantindo a lembrança às “vindouras idades”.⁴⁸⁸ Ao dar aos “restos” o repouso no pó, o eu poético nos recorda o destino comum a todos os mortais segundo o Gênesis bíblico: “porquanto pó és, e em pó te tornarás” (GÊNESIS 3, 19).⁴⁸⁹ Mas, como tomamos conhecimento ao longo do poema, José Bonifácio não é um cidadão comum, feito de pó e retornando a ele. Contrariando em certa medida a palavra sagrada e reafirmando sua importância, o patriarca não tem sua face roubada pela morte, ele é, agora, formado pelo “bronze redivivo” de sua estátua.⁴⁹⁰

Como um transeunte diante da estátua, a penúltima estrofe abre aspas para reafirmar a “larga parte” que José Bonifácio teve no “largo monumento da liberdade” brasileira. Ainda mais resistente que o monumento erguido em homenagem ao patriarca é o próprio nome de

⁴⁸⁶ BONIFÁCIO *apud* PÁDUA, 2000, p. 119.

⁴⁸⁷ ASSIS, 1901, p. 244-245.

⁴⁸⁸ Id. *ibid.*, p. 245.

⁴⁸⁹ A BÍBLIA, 1860, p. 5.

⁴⁹⁰ ASSIS, 1901, p. 245.

José Bonifácio que, na estrofe final, resistirá ao tempo, que poderá um dia consumir o bronze da estátua. E o eu poético reafirma, no último verso: “e viverá, Andrada!”.⁴⁹¹

A escolha de Machado pela republicação do poema é uma maneira de manter vivo o nome de José Bonifácio e de aproximar suas ideias de nação àquelas defendidas pelo Patriarca da Independência e isso casa perfeitamente, como dissemos, num livro que traz o nacional como elemento comum aos poemas.

“A visão de Jaciúca”, quinto poema, não teve nenhuma alteração de uma para outra publicação em livro, com exceção da supressão da epígrafe que o acompanhava em 1875, cortada das *Oraisons funèbres de Bossuet* (1855), do francês Jacques Bossuet: “onde estão essas almas guerreiras... e esses arcos que jamais se viu tensos em vão?”.⁴⁹² Os decassílabos brancos do poema estão divididos em nove estrofes assimétricas.

No poema, o mais bravo dos guerreiros, que “aprendeu brincando” o ofício da guerra, tem uma visão durante um sonho. Por conta da visão que ainda não compartilhara com a tribo, Jaciúca pede que os guerreiros descansem e pendurem suas armas. Os demais guerreiros estranham a decisão do chefe num burburinho gradual: “leve, / Surdo rumor entre os guerreiros soa; / Vai subindo, é rugido, é já tumulto,”. Ainda assim, Jaciúca permanece quieto fitando os campos. Tatupeba, na terceira estrofe do poema, enraivecido, questiona Jaciúca por ter abalado o ânimo dos “lidadores” e deixado sem vingança os ossos daqueles mortos em batalha.⁴⁹³

O silêncio de Jaciúca é reforçado na quarta estrofe: “silencioso Jaciúca ouvira / As falas do guerreiro; silencioso / E quieto ficou”.⁴⁹⁴ Em dois versos seguidos o guerreiro é adjetivado como silencioso e há a aliteração do fonema /s/, como que pedindo o silêncio. A partir da quinta estrofe, enfim, ele começa a contar seu sonho, ou visão, que durará até o fim do poema.

“Entre vigília e sono”, Içaíba, um guerreiro já morto, o visitara. Ele vem qual um anjo ou um oráculo anunciar o destino da tribo. Sua chegada acontece entre uma “luz pálida e triste” e ele toma Jaciúca pelos braços para que sobrevoem aqueles campos. Do alto, a visão revela a invasão do inimigo, o “torvo incêndio” e as tribos fugindo. O “bárbaro inimigo” vinha da praia e eram “homens novos”, nunca vistos pelos guerreiros. Ao desviar seu rosto da

⁴⁹¹ Id. *ibid.*, p. 245-246.

⁴⁹² REIS, 2009, p. 193, nota de rodapé n. 6. No original: “où sont ces âmes guerrières... et ces arcs qu'on ne vit jamais tendus en vain?” (ASSIS, 1875, p. 127).

⁴⁹³ ASSIS, 1901, p. 247-248.

⁴⁹⁴ Id. *ibid.*, p. 249.

cena, Içaíba insiste que Jaciúca continue olhando. E ele então vê que já não existe tribo: “(...) todo o campo era deserto. / Nem um guerreiro! um arco! ‘— A tribo?’ / — ‘Extinta.’ ”⁴⁹⁵

Depois de chorar ante o “sinistro espetáculo”, Jaciúca e Içaíba voltam para a margem do rio, o guerreiro-oráculo afirma que a morte é certa e recomenda que os guerreiros salvem as “últimas relíquias” da tribo. Na estrofe final, o silêncio retorna sendo interrompido somente pelo som da cachoeira e Jaciúca, que já se sente morto, vê Içaíba penetrar nas nuvens. A temática dessa visão de destruição vinda em sono recorda o “Canto do piaga” de Gonçalves Dias, publicada nos seus *Primeiros Cantos* (1846), como apontou José Américo Miranda (2019). De algum modo, o próprio poema se torna uma relíquia daquela tribo ao recontar a visão do guerreiro e como relíquia que resiste ao tempo e está exposta na curadoria de um museu, por exemplo, “A visão de Jaciúca” permaneceu nas *Poesias completas*.

A partir daqui, por conta da exclusão do poema “Cantiga do rosto branco”, que era o sexto das *Americanas*, inicia-se a diferença de posição dos poemas, que adiantam um posto. Como o nosso objetivo é enxergar as *Poesias completas* não como uma derivação dos livros anteriores, mas como um novo volume que fala por si só, não vamos nos alongar nos motivos que teriam levado Machado de Assis a subtrair da seção das “Americanas” justa e unicamente a “Cantiga do rosto branco”. No entanto, podemos pensar que o próprio título se distanciaria da americanidade que une os poemas, já que essa cantiga seria do rosto branco e não do rosto americano. Porém, se recorrermos à nota para a composição nas *Americanas*, descobriremos que se tratava de versos de autoria feminina, da tribo dos Mulcogulges:

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

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

Sobre o talento das mulheres para a poesia, também o tivemos em tribos nossas. Veja Fernão Cardim, *Narrativa de uma viagem e missão*.⁴⁹⁶

Buscando a “Chanson de la chair blanche” no *Voyage en Amérique: moeurs, usages, coutumes des habitants; descriptions, etc.* (1844) de François-René de Chateaubriand, vemos que a tribo é chamada pelo francês de Muscogulges e que o “rosto branco”, ou a “carne

⁴⁹⁵ Id. *ibid.*, p. 249-252.

⁴⁹⁶ Id., 1875, p. 207.

branca”, numa tradução mais literal, teria vindo da Virgínia, nos Estados Unidos. John Gledson (1998), em nota, aponta que “muskogee” (grafado mulcogulges pelo brasileiro e muscogulges pelo francês) é a língua falada pelos índios creeks que habitavam o sudeste norte americano até “meados do século XIX”.⁴⁹⁷ Portanto, diferente das histórias de Potira e Niâni, trata-se de um poema com uma fonte dos americanos do norte e esse pode ter sido um fator relevante para considerar a exclusão do poema na publicação em 1901, além ser a única tradução do livro. Para José Américo Miranda (2019), o fato de o poema ser uma tradução não seria a principal justificativa para a sua exclusão da “bagagem poética” machadiana, haja vista as traduções presentes nas “Falenas” e nas “Ocidentais”. Para o pesquisador, ao não publicar a “Cantiga do rosto branco” nas suas *Poesias completas*, Machado de Assis torna as “Americanas” brasileira, fazendo com que todo o volume gire em torno de assuntos nacionais: “com a eliminação, a unidade do livro ficou ainda maior, de ‘americana’ passou a ‘brasileira’. Muito provavelmente esta – o adensamento da unidade alcançada pela obra – é a melhor explicação para a exclusão da ‘Cantiga do rosto branco’ ”.⁴⁹⁸

Além disso, em certa medida, a exclusão da cantiga colaborou para que o poema que ressoa o “Canto do Piaga” ficasse mais próximo ao poema em homenagem ao autor desse canto.

“A Gonçalves Dias”, que era o sétimo poema do livro de 1875, passa a ser o sexto na parte de 1901, mantendo suas duas epígrafes. Optamos por olhar com mais atenção para esse poema por ser dedicado a um autor cujas principais obras têm como denominador comum justamente a americanidade. Tratando-se de um poema um pouco mais longo, julgamos mais adequada a reprodução ao longo do nosso texto, diferente do que fizemos com os poemas anteriores.

A Gonçalves Dias

Ninguém virá, com titubeantes passos,
E os olhos lacrimosos, procurando
O meu jazigo...
Gonçalves Dias. – *Últ. Cant.*

Tu vive e goza a luz serena e pura.
J. Basílio da Gama. – *Urug. C. v.*

Assim vagou por alongados climas,
E do naufrágio os úmidos vestidos
Ao calor enxugou de estranhos lares
O lusitano vate. Acerbas penas

⁴⁹⁷ GLEDSON, 1998, p. 9, nota de rodapé n. 4.

⁴⁹⁸ MIRANDA, 2019, p. 70.

Curtiu naquelas regiões; e o Ganges,
 Se o viu chorar, não viu pousar calada,
 Como a harpa dos êxules profetas,
 A heroica tuba. Ele a embocou, vencendo
 Co’ a lembrança do ninho seu paterno,
 Longas saudades e míseras 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.
 (...) ⁴⁹⁹

Pensar na poesia indianista dentro da literatura brasileira facilmente nos leva ao nome de Gonçalves Dias, por ter sido um poeta relevante dentro da temática. Assim, render homenagens ao autor d’*Os Timbiras* dentro do seu livro sobre a poesia americana é um movimento esperto e nada ingênuo por parte de Machado de Assis. A elegia escrita por Machado proporciona o reencontro poético entre ele e o poeta maranhense, além do diálogo entre a produção poética machadiana e a gonçalvina.⁵⁰⁰

O poema não sofre alterações da publicação das *Americanas* para a das *Poesias completas*, conservando integralmente suas duas epígrafes, como não aconteceu com outros poemas que tinham duas epígrafes, “Potira” e “Niâni”.⁵⁰¹ A primeira epígrafe é de autoria do próprio Gonçalves Dias, e está nos “Hinos” dos *Últimos Cantos* (1851). Trata-se do poema chamado, justamente, “O meu sepulcro”. A segunda epígrafe é de Basílio da Gama e está no quinto canto d’*O Uraguai*, um poema épico em favor daqueles que outrora serviam às poesias gonçalvinas.⁵⁰²

A fim de colaborar com a leitura do poema, é válido destacar o trágico acontecimento da biografia de Gonçalves Dias, o modo como se deu sua morte. O maranhense estava a bordo do navio Ville Boulogne, vindo da Europa para o Brasil, quando a embarcação naufragou. É a partir da morte do poeta no naufrágio que o eu poético inicia a composição:

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 viu pousar calada,

⁴⁹⁹ ASSIS, 1901, p. 254-255.

⁵⁰⁰ A esse respeito, ver Marques (2014).

⁵⁰¹ Lembremo-nos que apesar de conservar as duas epígrafes, “Niâni” tem um trecho da primeira epígrafe recortado.

⁵⁰² Com relação à estrutura, o poema apresenta dez estrofes com número irregular de versos brancos e decassílabos.

Como a harpa dos êxules profetas,
 A heroica tuba. Ele a embocou, vencendo
 Co' a lembrança do ninho seu paterno,
 Longas saudades e míseras 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 leite!
 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.⁵⁰³

O “lusitano vate” a que se refere o quarto verso da primeira estrofe é Luís de Camões, que apesar do naufrágio, pôde dar o suspiro derradeiro na sua “velha terra”, Portugal, pois não morreu por ocasião do acidente marítimo. Em oposição ao que acontece com o português, a segunda estrofe é aberta com a conjunção adversativa “mas”, para contar que o “cantor da América” não teve a mesma sorte. O movimento feito pelo eu poético machadiano não apenas aproxima a biografia dos dois poetas, como coloca Gonçalves Dias ao lado de Camões, cada um como importante e célebre cantor de sua pátria.

O infeliz naufrágio apreze, ainda, na terceira e na quarta estrofes:

Vinha contudo o pálido poeta
 Os desmaiados olhos estendendo
 Pela azul extensão das grandes águas,
 A pesquisar ao longe o esquivo fumo
 Dos pátrios tetos. Na abatida fronte
 Ave da 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,

⁵⁰³ ASSIS, 1901, p. 254-255.

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 corpo
 As suas 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 maldormido,
 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.⁵⁰⁴

As duas estrofes darão conta de poetizar o horror vivido durante o naufrágio para tentar salvar a própria vida. Na terceira estrofe, o mar aparece como a “azul extensão das grandes águas”. Como poderia vencer essas águas o poeta que é adjetivado pálido e abatido, provavelmente por estar doente? A morte já estava anunciada no poema no sexto verso da estrofe, quando a “ave da morte” toca o rosto do poeta. É também nessa estrofe que vemos a dedicação de Gonçalves Dias ao labor literário, uma vez que a vida foi gasta por “longos anos” em “(...) vigílias e trabalhos, / em prol dos seus”.⁵⁰⁵ Inclusive, um desses trabalhos seria a segunda parte d’*Os Timbiras*, que, tal qual o poeta, não sobreviveu ao infortúnio.

⁵⁰⁴ Id. *ibid.*, p. 255-257.

⁵⁰⁵ Id. *ibid.*, p. 255.

A quarta estrofe retrata o desespero do poeta maranhense, que “bate os pés” e que, sozinho naquelas “grandes águas”, como chamou na estrofe anterior, duela por sua vida. Frente à morte, a visão se turva. Apesar disso, o “arranco final” é suave. No lugar do costumeiro funeral, com afetos e prantos, o poeta teve somente “a noite, o medo, a solidão e a morte”. O morrer sozinho no naufrágio ganha força no final da estrofe, que lamenta o fato de Gonçalves Dias não ter podido desfrutar do “ósculo da partida”, nem ter podido deixar saudade “no rosto dos que ficam”.

A quinta estrofe vem para consolar aquele que partiu:

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
É 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:
(...) ⁵⁰⁶

O rasto deixado pelo poeta é comparado à “estrela perpétua”, o que podemos relacionar a uma forma de se manter eternamente vivo em suas obras, no legado que deixou. Não bastasse, o eu poético imprime a esperança de que Gonçalves Dias escute o lamento daqueles que sentem a dor da partida do poeta. O trecho lembra a “Elegia”, que está nas “Crisálidas”. Na estrofe final daquele poema, o eu poético se alimenta da esperança de que a falecida possa, no lugar que está, ler os versos escritos em sua homenagem. Porém, o que há de mais interessante nessa estrofe é o anúncio da nênia da “indiana virgem”, a qual ocupará as próximas quatro estrofes do poema. Para Marques (2014), a novidade machadiana ao imprimir a nênia em seu poema está no fato de, tal qual fazia Gonçalves Dias em suas obras, dar “voz poética” à índia. Assim, “(..) Machado de Assis não somente presta uma homenagem ao melhor cantor dos guerreiros, como, sobretudo, explicita publicamente a influência do poeta maranhense em *Americanas*”. ⁵⁰⁷

A nênia, que se estende até o final da composição, inicia-se pelo refrão:

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

⁵⁰⁶ Id. *ibid.*, p. 257.

⁵⁰⁷ MARQUES, 2014, p. 115-116.

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-lhes
 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 de 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 Itajubá,
 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,
 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!⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ ASSIS, 1901, p. 257-259.

Sendo Gonçalves Dias o “cantor da América”, como chamou o eu poético, e o “cantor dos meus guerreiros”, como chamou a autora da nênia, não haveria voz melhor para as últimas estrofes que a da índia. As grandes águas que estavam na terceira estrofe do poema, reaparecem, no singular, na nênia, fazendo referência ao naufrágio. Além disso, logo no início, podemos estabelecer uma relação com o texto da primeira epígrafe, que dizia que “ninguém virá, com titubeantes passos, / (...) procurando / O meu último jazigo...”,⁵⁰⁹ o que, de certa forma, é dito pela índia com outras palavras: “nenhum pé trilhará seu derradeiro / Fúnebre leito (...)”.⁵¹⁰ A proximidade entre as palavras do homenageado e da índia reforçam a intimidade da relação estabelecida via poesia. Ainda nessa sétima estrofe, há o local da morte na figura do sabiá-da-praia, que, por sua vez, é outra referência à poesia gonçalvina, na sua “Canção do Exílio”.

O talento de Gonçalves Dias será exaltado na oitava estrofe, quando a índia nos conta que “ele houvera do ibaqué o dom supremo”,⁵¹¹ sendo capaz de modular na sua voz todas as coisas que abrigam o pensamento. A alma do poeta era, ao mesmo tempo, “doce e forte”, pois a virgem não teria suspiro mais terno que o seu e o guerreiro tamoio não teria voz mais válida.

O cotejo fúnebre contará ainda, na penúltima e na última estrofes, com outras duas obras gonçalvinas, *Os Timbiras* (1857) e *Primeiros Cantos* (1846).⁵¹² A referência à obra de 1857 aparece na nona estrofe por meio de Itajuba e Coema, a “virgem dos Timbiras” que continua viva, ao contrário do “famoso cantor”. Então, apesar de ter quebrado o “eterno jugo”, o poeta continua a viver na eternidade de suas obras. Em seguida, a referência à obra de 1846 aparece na última estrofe, fazendo-nos lembrar “O canto do piaga”. Será o piaga, na nênia, o responsável por se comunicar com o poeta para levar o lamento daqueles que foram comovidos com a morte e tocados pela obra literária.⁵¹³ É na estrofe final que podemos estabelecer a relação com a segunda epígrafe do poema, pois a “luz serena e pura” de Gama está na voz da índia no “palpitar sereno e puro” daquele que vive a eternidade, como já dissemos, por meio de sua literatura. Chegando ao final da composição, podemos notar que Gonçalves Dias fora eternizado não apenas nas obras que deixou, mas no poema machadiano, que construiu para o poeta uma espécie de cotejo fúnebre literário, do qual participam os próprios personagens dos poemas gonçalvins de outrora.

⁵⁰⁹ Id. *ibid.*, p. 254.

⁵¹⁰ Id. *ibid.*, p. 257-258.

⁵¹¹ Id. *ibid.*, p. 258.

⁵¹² Optamos por respeitar a ordem em que as obras são referenciadas na nênia, em detrimento, nesse caso, à ordem cronológica.

⁵¹³ O piaga é aquele que, nos rituais indígenas, invoca os espíritos e com eles se comunica.

Dando continuidade aos poemas das “Americanas”, tal qual aconteceu com “A Gonçalves Dias”, os poemas “Os semeadores”, “A flor do embiruçu” e “Lua nova” não sofreram alteração em seus versos da publicação de 1875 para a publicação de 1901 e não tiveram publicações fora dos livros. Além disso, os três poemas são de curto fôlego, pouco mais breves seus antecessores.

Diferente de outros poemas do livro de 1901, “Os semeadores” continuou com a inscrição que o acompanhava – “século XVI”⁵¹⁴ – e que aparecia logo após o título do poema. Também permaneceu a epígrafe bíblica – “eis que saiu o que semeia a semear”⁵¹⁵ –, vinda do terceiro versículo do capítulo 13, do Evangelho de Mateus. A manutenção da inscrição deixa claro o período histórico a que se referem as palavras do poema. O título e a epígrafe fazem menção à Parábola do Semeador. Na alegoria do poema, são semeadores os jesuítas que ocuparam solo brasileiro. Eram poucos os poemas das *Americanas* com uma estrutura bastante definida, no caso de “Os semeadores”, temos seis quadras de rimas alternadas, sendo alexandrinos os versos ímpares de cada quadra, ao passo que os demais são hexassílabos.

Para esse poema, assim como acontecia nas *Americanas*, em nota ao final do livro, Machado cita um trecho, em francês, do *Le Brésil* (1822), do historiador Ferdinand Denis, que aponta a injustiça com que geralmente se trata o trabalho dos jesuítas ao longo XVI. A leitura da nota permite que claramente identifiquemos quem são os semeadores do poema machadiano:

Seria uma grande injustiça julgar os jesuítas do século XVI e seu trabalho de acordo com as ideias que o sistema seguido nas missões pôde inspirar. Ali podemos ver projetos ambiciosos aliados a visões hábeis: nos primeiros trabalhos executados pelos pais da companhia, no Brasil, tudo era desinteressado; e, se necessário, o relato de seus sofrimentos poderia prová-lo. (F. Denis, *Le Brésil*)⁵¹⁶

Os sofrimentos passados por aqueles que semeiam a Palavra de Deus estão na estrofe de abertura do poema, que questiona os que “hoje” colhem os frutos para saber se eles se esqueceram dos tempos “ásperos e amargos” do semeador.⁵¹⁷ Na segunda estrofe, a mesma parábola da epígrafe é retomada para falar do solo. O chão rude se assemelha ao pedregulho da metáfora bíblica que era o coração daqueles que não vivem em conformidade com os

⁵¹⁴ Id. 1901, p. 260.

⁵¹⁵ Id. *ibid.*, p. 260.

⁵¹⁶ ASSIS, 1901, p. 373, nota de fim Z, tradução nossa. No original, lemos: “Il y aurait une fort grande injustice à juger les jésuites du seizième siècle et leurs travaux, d’après les idées que peut inspirer le système suivi dans les missions. Là on peut voir des projets ambitieux s’allier à des vues habiles: dans les premiers travaux exécutés par les pères de la compagnie, au Brésil, tout fut désintéressé; et au besoin, le récit de leurs souffrances pourrait le prouver. (F. Denis, *Le Brésil*)”.

⁵¹⁷ ASSIS, 1901, p. 260.

ensinamentos cristãos depois de tê-los aprendido. Já os corações que acolhem esses ensinamentos, que são a terra boa na parábola, gerarão frutos que serão multiplicados, como aponta a terceira estrofe na transformação dos centos em milhões.

As duas estrofes seguintes retomam juntas os sofrimentos dos jesuítas, ou dos semeadores, talvez, por isso, a quarta estrofe seja finalizada por vírgula ao invés do ponto. Para além do trabalho em si de evangelizar, os “pais da companhia” ainda enfrentavam “(...) o perigo, a fome, / O frio, a descalcez, / O morrer cada dia uma morte sem nome”. Para o eu poético, falta justificativa para a morte dos jesuítas por “bárbaras mãos”, que encaravam como “crime” o ensinamento da “ação pura e sublime” de levantar as mãos aos céus.⁵¹⁸

Uma última referência à *Bíblia* pode ser vista, ainda, na estrofe que encerra o poema, quando o apóstolo Paulo se transforma nos “Paulos do sertão”, que são os próprios jesuítas. A vitória da batalha é dada pelo eu poético aos jesuítas e ainda que já durmam nas dobras da “secular mortalha”, o eu poético afirma, no verso final, que eles viverão, provavelmente porque estarão vivos na fé ensinada aos povos pagãos: “vivereis, vivereis!”.⁵¹⁹

Não acreditamos que esse poema esteja nas *Americanas* ou nas *Poesias completas* em defesa ou justificando o trabalho de evangelização ou catequização dos padres jesuítas. Parece-nos, antes, um retrato de um período histórico, especialmente se nos lembrarmos que houve a manutenção unicamente nesse poema da data histórica de que ele trata, o século XVI. Não bastasse, pouco adiante teremos um poema menos cristão e mais pagão, em louvação à lua. Isso nos revela que, para Machado de Assis, as crenças e as povos contribuem, cada um ao seu modo, para a formação do povo americano.

Com relação às referências ao longo da composição, vemos que elas ultrapassam a epígrafe e se espalham por quase todas as suas estrofes. Machado de Assis traz de volta a semeadura dos jesuítas e a liga ao divino na referência vinda da parábola bíblica, de modo que os jesuítas são eles mesmos os semeadores do Evangelho de Mateus.

Assim como “Os semeadores”, “A flor do embiruçu” é composta por quadras, dessa vez, são nove, e de versos decassílabos com rimas opostas. O poema trata da flor que se abre exclusivamente no período da noite. A admiração pela noite está no poema na flor e na epígrafe que permaneceu nas *Poesias completas* – “noite, melhor que o dia, quem não te

⁵¹⁸ Id. *ibid.*, p. 261.

⁵¹⁹ Id. *ibid.*, p. 261.

ama?”⁵²⁰ –, a qual fora retirada do poema “A noite”, que pudemos encontrar no *Parnaso Lusitano* (1827), de Filinto Elísio.⁵²¹

A despeito do título, o poema, mesmo que traga o desabrochar da flor, tem como assunto principal a noite e é nesse sentido que se liga ao texto de sua epígrafe. Ainda que o leitor, enganado pelo título, pense estar diante de versos que exaltarão a beleza da flor, a epígrafe restitui a tópica do poema, pois é a primeira a trazer a noite para dentro da composição.

A noite, que é capaz de fazer a flor do embiruçu abrir suas pétalas,⁵²² traz paz ao “lavrador cansado” e “fresca brisa” ao “seio delicado”. A flor “bebe” do orvalho da noite até que venha a aurora e “à luz nascente”, momento em que se recolhe “e busca o sono quando tudo é festa”.⁵²³ Assim, nas três primeiras estrofes do poema temos o resumo do ciclo dessa flor noturna que, na quarta estrofe, será a metáfora para a “alma” que “odeia a turba vã”. A mesma “alma” prefere as “horas silenciosas” e frente às perturbações cotidianas, refugia-se nas “ilusões viçosas”. Como era de se esperar, tais ilusões se dão à noite e, nelas, “é tudo seu, — tempo, fortuna, espaço, / E o céu azul e os seus milhões de estrelas”.⁵²⁴ A noite se transforma nas mesmas “Horas vivas” das “Crisálidas”.

Apesar de a noite ser o momento que aspira as “ilusões viçosas” e a ilusão nos remeter ao engano, a algo que não é real; ela liberta a alma das “mentiras da vida” e faz com que se entre “no mundo que jamais não mente”.⁵²⁵ Assim, fica-se, durante a noite, nesse momento em que a ilusão se torna a verdade, ao mesmo tempo em que não deixa de ser ilusão, ou sonho.

A penúltima estrofe do poema retoma a epígrafe integralmente no seu primeiro verso e novamente dá à noite a capacidade de trazer algo bom. Dessa vez, ela fará esquecer o “labor ingrato, agitação, fadiga”. E a estrofe final novamente retoma o ciclo da flor do embiruçu ilustrado nas três primeiras estrofes, resumindo-o nos dois versos finais do poema. Quando o sol lança sobre a terra seu “último olhar”, a flor “vive, embala-se, orvalha-se, recende, / E as folhas cerra quando rompe a aurora”.⁵²⁶ Mesmo que tenhamos esse ciclo da flor em dois momentos do poema, na abertura e no encerramento, vemos que não é a flor a dona de

⁵²⁰ Id. *ibid.*, p. 262. Esses versos servem de epígrafe para o poema “A noite”, de Gonçalves Dias, publicado nos *Segundos Cantos* (1848).

⁵²¹ Pseudônimo de Francisco Manuel do Nascimento. O escritor também adotou o pseudônimo Niceno.

⁵²² A flor de que trata o poema é chamada cientificamente de *Pseudobombax grandiflorum* e tem sua antese, ou seja, a transformação botão em flor, noturna. Fonte: RCPol, 2022, s/p.

⁵²³ ASSIS, 1901, p. 262.

⁵²⁴ Id. *ibid.*, p. 263.

⁵²⁵ Id. *ibid.*, p. 263.

⁵²⁶ Id. *ibid.*, p. 263.

grandes capacidades, não é ela quem faz as ilusões se tornarem verdade, mas a noite. Logo, o poema, apesar de trazer no título a flor, exalta a noite. Podemos nos recordar que “Stella” e “Luz entre sombras”, das suas seções anteriores, também poetizaram a noite, ainda que em “Stella” seja contado o amanhecer, a preferência do eu poético é pela noite. E em “Luz entre sombras”, o aspecto transformador da noite já teria sido cantado: “dor que se transforma em dia”.⁵²⁷

Machado de Assis não tece uma nota revelando qual seria sua “inspiração” para o poema, porém, José Américo Miranda (2019) aponta como possível fonte o *Tratado descritivo do Brasil em 1587* (1851), de Gabriel Soares de Sousa. Nesse tratado, sobre a tal flor, lê-se:

Dão estas mesmas árvores *umas flores brancas como cebola-cecém muito formosas, e da mesma feição, que estão fechadas da mesma maneira, as quais se abrem como se põe o sol, e estão abertas até pela manhã, enquanto lhe não dá o sol: e como lhe chega se tornam a fechar*, e as que são mais velhas caem no chão; cujo cheiro é suave, mas muito mimoso; e como apertam com elas não cheiram. (SOUSA, 1851, p. 212, grifo nosso)⁵²⁸

Se pensarmos nas várias referências que Machado de Assis insere nas notas das primeiras *Americanas*, repetidas quando o livro se torna seção, não há dúvidas que os versos machadianos eram embasados por estudos/leituras, ainda que não possamos, no caso específico desse poema, atestar a fonte.

Mantendo-se no ambiente noturno, o poema que segue é “Lua nova”, que traz nas suas estrofes a referência ao astro da noite na língua tupi: “Jaci”. Agora, o leitor pode confiar no título do poema, tendo em vista que, ao longo das estrofes, Jaci será saudada pelo guerreiro, pela virgem e pelo ancião. Pouco mais longo que os poemas anteriores, porém, ainda menor que os primeiros poemas das “*Americanas*”, a estrutura conta com seis oitavas de versos eneassílabos, métrica inédita na seção. O esquema rímico é o ABBCDEEC.

Como adiantamos ao tratar de “Os semeadores”, temos em “Lua nova” um poema pagão, em que a divindade é a lua:

Lua nova

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

⁵²⁷ Id. *ibid.*, p. 88.

⁵²⁸ SOUSA *apud* MIRANDA, 2019, p. 67.

Que inda apenas começa a esportar.

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 pode vencê-las,
Que inda o rosto lhe cobre amplo véu.

E um guerreiro: “Jaci, doce amada,
Retempera-me as forças; não veja
Olho adverso, na dura peleja,
Este braço já frouxo cair.
Vibre a seta, que ao longe derruba
Tajaçu, que roncando caminha;
Nem lhe escape serpente daninha,
Nem lhe fuja pesado tapir”.

E uma virgem: “Jaci, doce amada,
Dobra os galhos, carrega esses ramos
Do arvoredado co'os frutos que damos
Aos valentes guerreiros, que eu vou
A buscá-los na mata sombria,
Por trazê-los ao moço prudente,
Que venceu tanta guerra valente,
E estes olhos consigo levou”.

E um ancião, que a saudara já muitos,
Muitos dias: “Jaci, doce amada,
Dá que seja mais longa a jornada,
Dá que eu possa saudar-te o nascer,
Quando o filho do filho, que hei visto
Triunfar de inimigo execrando,
Possa as pontas de um arco dobrando
Contra os arcos contrários vencer”.

E eles riam os fortes guerreiros,
E as donzelas e esposas cantavam,
E eram risos que d'alma brotavam,
E eram cantos de paz e de amor.
Rude peito criado nas brenhas,
— Rude embora, — terreno é propício;
Que onde o gérmen lançou benefício
Brotava, enfolha, verdeja, abre em flor.⁵²⁹

E assim como para “Os semeadores”, é válido observar o que Machado de Assis conta na nota sobre a composição. Trata-se da nota AA, que de princípio nos pede para voltar à nota H. A nota H, por sua vez, trata de Tupã, no poema “Potira”, alegando que os índios, diferente

⁵²⁹ ASSIS, 1901, p. 264.

do que a tradição lhes atribui, não seriam monoteístas. Recortamos da nota o trecho que trata de Jaci, a lua:

(...)

O Sr. Dr. Magalhães restitui aos selvagens a teogonia verdadeira. Não integralmente, mas só em relação ao sol e à lua (*Coaraci* e *Jaci*), acho notícia dela no *Tesouro* do padre João Daniel (citado na nota A); e o que então faziam os índios, quando aparecia a lua nova, me serviu à composição que vai incluída neste livro.⁵³⁰

A nota distancia os indígenas do monoteísmo que aproximaria Tupã de um Deus único e “restitui” a crença em relação à *Coaraci* e à *Jaci*, o sol e a lua, respectivamente. Vemos que nessa nota, a composição de “Lua nova” já estava anunciada. A nota AA complementa a informação contando o que os índios faziam quando da aparição da lua nova. Machado cita o *Tesouro descoberto no máximo Amazonas (1757-1776)* de João Daniel:

“... E na verdade tem ocasiões em que festejam muito a lua, como quando aparece nova; porque então saem de suas choupanas, dão saltos de prazer, saúdam-na e dão-lhe as boas-vindas.” (João Daniel, *Tes. Descob. no Amaz.*, parte 2a, capítulo X.)⁵³¹

Como já sabemos pelo título do poema e pelas notas, a fase da lua que será saudada no poema é a nova, por isso, na estrofe de abertura, ela é comparada à ideia “que inda apenas começa a espantar”.⁵³² Nessa mesma estrofe, a lua aparece com o seu nome indígena, *Jaci*, no primeiro verso e é chamada “serena e indecisa”, possivelmente porque muda de fase com o passar dos dias.

A saudação da tribo à lua nova começa a aparecer a partir da segunda estrofe. Todos da tribo – “(...) guerreiros, donzelas, / Velhos, moços, as redes deixavam” – fitam os olhos no céu para vê-la. Essa saudação acontece em “rudes gritos”. Aqui podemos associar a rudeza dos gritos ao fato de serem fortes, altos, e por serem gritos vindos dos índios que, por mais de uma vez, em “Potira”, foram chamados rudes. Inclusive, uma das alterações que apontamos acerca daquele poema na sua reedição para as *Poesias completas* foi a troca de “velhas crenças” para “rudes crenças” para se referir ao que acreditavam os índios. Ademais, em “Os semeadores”, ao evangelizar para os índios, na alegoria com a Parábola do Semeador, o chão em que os jesuítas semeavam é chamado também “rude”. Ao final de “Lua nova”, veremos a rudez ser retomada de modo diferente.

⁵³⁰ Id. *ibid.*, p. 268.

⁵³¹ DANIEL *apud* ASSIS, 1901, p. 373. Abrimos aspas na citação porque elas são abertas pelo próprio Machado, ao citar João Daniel.

⁵³² ASSIS, 1901, p. 264.

Voltando à segunda estrofe, como lua nova que é, Jaci, “(...) entre um grupo de brancas estrelas, / Mal cintila”. A lua será chamada Jaci ao longo de todo o poema, aparecendo em todas as estrofes, com exceção da última. Além disso, ela é associada à semeadura dos frutos, por isso, nas duas primeiras estrofes é chamada “mãe dos frutos”. Algumas tribos associam suas colheitas às fases da lua. Nesse sentido, a lua nova, segundo Marques et. al. (2007), seria propícia para o plantio porque a gravidade faz com que a seiva seja mais concentrada no caule das plantas, favorecendo seu crescimento de desenvolvimento.⁵³³

Nas três próximas estrofes ganham voz, respectivamente, um guerreiro, uma virgem e um ancião, que, de certa maneira, já tinham sido anunciados na saudação da segunda estrofe. O guerreiro pede que Jaci “retempere” suas forças para a batalha. A virgem oferta à lua os ramos e os frutos do arvoredo, os mesmos dados aos guerreiros e ao “moço prudente” que levou consigo para a guerra os olhos da donzela. O ancião, por sua vez, pede que lhe “(...) seja mais longa a jornada” para que ele possa ver o neto voltar vitorioso, o “filho do filho”. Assim, além de os três chamarem, em suas falas, Jaci de “doce amada”, eles têm em comum em seus discursos o guerreiro. Cada um ao seu modo pede pelo triunfo na batalha. Não nos parece ser acaso o que esses pedidos têm em comum, pois, na lenda da vitória-régia, Jaci é um “guerreiro vaidoso”.⁵³⁴

Na estrofe final do poema, os “fortes guerreiros” riem e as “donzelas e esposas” cantam, possivelmente o canto e o riso da vitória, pois eram “cantos de paz e de amor”. A rudez atribuída aos índios pelo eu poético machadiano é trazida de volta nos versos finais: “rude peito criado nas brenhas, / – Rude embora, – terreno propício; / Que onde o gérmen lançou benefício / Brota, enfolha, verdeja, abre em flor”.⁵³⁵ Nesses versos, somos levados a retomar o rude chão de “Os semeadores”. Aquele chão que na parábola bíblica não frutificaria, em “Lua nova” se torna o “terreno propício” graças à Jaci, a “mãe dos frutos”. De alguma maneira, o a fertilidade do solo rude que poderia ter sido questionada em “Os semeadores”, é restituída em “Lua nova”. E não se trata, aqui, de um embate entre o cristão e o pagão, mas no espaço reservado por Machado de Assis para poetizar as duas crenças em seu livro. Além disso, por meio dos versos, o eu poético soma sua voz às vozes do guerreiro, da virgem e do ancião para saudar Jaci.

⁵³³ MARQUES et. al., 2007, p. 565.

⁵³⁴ RODRIGUES, 2016, p. 119.

⁵³⁵ ASSIS, 1901, p. 266.

O único poema em que sofre uma alteração considerável em seus versos é “Sabina”, que tem os treze versos finais da sua sétima estrofe excluídos nas *Poesias completas*.⁵³⁶ Ao apagar tais versos, o eu poético apaga uma admiração mais declarada por Sabina. A moça, mucama da fazenda, apaixona-se por Otávio, o “senhor moço”. Depois de terem desfrutado do amor juntos, ele volta aos seus afazeres acadêmicos. Os dias enamorados fizeram de Sabina mãe. Todavia, quando Otávio retorna, “tão volúvel”, traz outra “donzela gentil” com quem ata o “laço conjugal”. A mucama pensa em tirar a própria vida, mas a “vence o instinto de mãe”.

Assim como as composições anteriores, “Sabina” não teve publicação fora dos livros. Com relação à sua estrutura, as cinco primeiras estrofes são quadras de versos decassílabos e rimas opostas. As outras treze estrofes têm um número irregular de versos, os quais permanecem sendo quase todos decassílabos,⁵³⁷ mas, agora, brancos.

As três primeiras estrofes nos contam quem era Sabina e quais suas condições de vida na fazenda: “mucama”, “vinte anos”, “mestiça” que gostava de andar na moda, “cativa, não entrava na senzala, / Nem tinha mãos para o trabalho rude”, “cria da casa”.⁵³⁸ É interessante observar o uso da palavra cativa, que pode designar tanto aquela que foi escravizada quanto a mulher sedutora, aquela que cativa. Assim, já no início do poema é possível perceber que, mesmo escravizada, não tinha o mesmo tratamento que os outros escravizados da fazenda, o que nos leva a questionar as origens de Sabina, ainda que isso não apareça no poema. Paul Dixon (2018) conta que “sua posição privilegiada entre todas as escravas (...) sugere que ela seja filha de um membro da família dos senhores. Sua filiação parece ser um desses semissegredos familiares, desses fatos que muitos sabem, mas ninguém comenta”.⁵³⁹

⁵³⁶ Os versos são:

Também eu a adorei, uma hora ao menos,
E suspirei destes remotos climas
Pelas formosas ribas do Escamandro,
Onde descia, entre soldados gregos,
A moça Vênus; frívolo suspiro
Que não pode acordar dos seus sepulcros
Esses numes brincões da velha idade,
Mortos por seus pecados, — que os tiveram,
E por sossego nosso. Eram amáveis
E belos no seu tempo; hoje fariam
Igual papel ao do tardio mascarado
Que, ao desdobrar a aurora os panos de ouro,
Entre madrugadores se aventura.
(ASSIS, 1875, p. 161-162).

⁵³⁷ Os primeiros versos da décima sexta estrofe e da décima oitava estrofes são octossílabos. Os versos são iguais: “Sabina é mãe; o sangue livre” (ASSIS, 1901, p. 273-274).

⁵³⁸ ASSIS, 1901, p. 267.

⁵³⁹ DIXON, 2018, p. 608.

Na quarta estrofe do poema, o leitor já consegue inferir que Sabina atrai os olhares masculinos, pois o feitor da fazenda suspirava por ela e um hóspede chegou a lhe colocar um “cordão no colo”. Todavia, o “coração da bela” já tinha dono e era uma “pessoa maior”, o “senhor moço”. Notemos a escolha do eu poético para se referir ao herdeiro da fazenda: “pessoa maior”. Maior, nesse caso, marca a superioridade de Otávio não apenas em relação aos outros pretendentes de Sabina, mas a ela própria.⁵⁴⁰

A sexta, a sétima e a oitava estrofes falam de Otávio. Ele não morava na fazenda, estudante da “Academia”, voltava ao “lar paterno” durante as férias. O “lindo rapaz” tinha seus vinte anos, “(...) um ar de corte / E o gesto nobre, e sedutor aspecto; / Um vero Adônis”. Para caracterizar o “senhor moço” são usadas referências que indicam sempre a sua superioridade, chegando a ser comparado ao Adônis da mitologia grega. Nesse sentido, Sabina seria a própria Vênus, como aparecia nos versos excluídos das *Poesias completas*. Durante as férias, Otávio caçava e se entretinha com o vigário da fazenda tratando de filosofia, o que enchia o pai de orgulho, como quem vê a si mesmo: “como a rever-se no brilhante aspecto / De suas reais esperanças”.⁵⁴¹ Nesses versos, como se já não fosse óbvio pela estrutura familiar da época, enxergamos Otávio herdeiro, ele é o próprio pai daqui alguns anos.

Num dos seus dias de férias, depois de esgotar a “taça de café” (porque nobre que era bebia em taça) em “quatro sorvos”, Otávio vai “passarinhar no mato”. Apesar do “passo curto”, o pensamento ia “à larga” até que avista “pela aberta da folhagem”, um “busto sobre as ondas”. O eu poético não deixa claro a princípio que é Sabina, mas não é difícil gerar essa desconfiança no leitor. Para falar da beleza desse “busto” sobre as águas, o eu poético recorre a duas referências, a primeira delas uma lenda do folclore brasileiro, Iara, ou a “Mãe d’água”.⁵⁴² Sandra Ramos Casemiro (2011) explora a aproximação entre Sabina e Iara e aponta inclusive, outra referência, o poema “Mãe d’água”, que encerra as “Poesias Americanas” dos *Últimos Cantos* (1851) de Gonçalves Dias. A pesquisadora mostra as semelhanças e diferenças entre Sabina e a lenda de Iara no momento do poema em que a mucama é contada pelo eu poético como uma figura sedutora nas águas:

No que se refere à presença do fator folclórico em “Sabina”, é relevante mencionar que a Iara não aparece como uma personagem independente, isto é, com uma configuração individual e discurso próprios, tal como encontramos no poema “A mãe d’água”, de Gonçalves Dias. Pelo contrário,

⁵⁴⁰ ASSIS, 1901, p. 268.

⁵⁴¹ Id. *ibid.*, p. 268-269.

⁵⁴² Id. *ibid.*, p. 270.

ela entra como aspecto descritivo de Sabina, embora muito mais pelo dado da beleza sedutora do que pelos traços físicos.⁵⁴³

A lenda de Iara foi aos poucos ganhando aspectos das sereias do fabulário ibérico, como criaturas a que não se pode resistir.⁵⁴⁴ O eu poético conta que a visão de Otávio seria a própria “Mãe d’água”, “(...) se a cor de seus quebrados olhos / Imitasse a do céu: se a tez morena, / Morena como a esposa dos Cantares, / Alva tivesse; e os paios de ouro fossem / Os cabelos da cor da noite escura”. Sabina não é a “Mãe d’água” por não traços brancos, mas negros: “(...) trigueirinha, / Cabelo negro, os largos olhos brandos / Cor de jabuticaba”.⁵⁴⁵ Vale ainda pinçar da caracterização da beleza sedutora de Sabina uma referência bíblica conhecida das “Crisálidas”, no poema “Sinhá”, e das “Americanas”, no poema “A cristã nova”. Trata-se do Cântico dos Cânticos, ou Cantares de Salomão. Tal qual Ângela, que teve sua beleza relacionada aos Cantares, Sabina também a tem, sendo “morena como a esposa dos Cantares”.⁵⁴⁶ A referência do texto bíblico poético do Rei de Israel foi recorrentemente usada na poesia para elevar a beleza de figuras femininas.⁵⁴⁷

Diferente dos homens irresistivelmente seduzidos pelo canto das sereias ou por Iara, Otávio entra no jogo de sedução por vontade própria, afinal, ele ocupa no poema o lugar de senhor, não de cativo. Ao perceber a presença dele, Sabina “(...) ora toda se esconde, ora ergue o busto, / Talhado pela mão da natureza / Sobre o modelo clássico”. O busto de Sabina é a arte clássica da natureza. O canto não vem da mucama-iara-sereia, porém, ele está no poema no suspiro de um passarinho e na aliteração do fonema /s/: “(..) na oposta / Riba suspira um passarinho; e o canto, / E a meia luz, e o sussurrar das águas,”.⁵⁴⁸ Casemiro (2011) conta como o eu poético acaba por criar todo um cenário propício para a sedução: “nesse sentido, a sonoridade e as imagens, às quais se acrescenta a ‘meia luz’ que colore o cenário, mobilizam os sentidos, sobretudo da visão e da audição de Otávio, encantando-o, de modo a impeli-lo a manipular um discurso para persuadir a bela virgem Sabina a entregar-se a ele”.⁵⁴⁹

O momento que precede consumação do amor entre ambos, quando Sabina sai das águas, é quando ela passa de cativa a “tão livre” e sua “história de lágrimas”, história não apenas sua, mas do seu povo naquele recorte temporal específico, dissipa-se. Quando percebe a presença de Otávio, Sabina volta às águas e ele rompe o espaço que os divide. A linguagem

⁵⁴³ CASEMIRO, 2011, p. 1686.

⁵⁴⁴ Id. *ibid.*

⁵⁴⁵ ASSIS, 1901, p. 270.

⁵⁴⁶ Id. *ibid.*, p. 270.

⁵⁴⁷ Em prosa, encontramos a mesma referência nos contos “Trinta e uma” e “Sem olhos”, para descrever os olhos e as mãos, respectivamente, de mulheres.

⁵⁴⁸ Id. *ibid.*, p. 270.

⁵⁴⁹ CASEMIRO, 2011, p. 1688.

adotada nesse trecho é fortemente sensual, ilustrando, possivelmente, os reflexos no corpo do “senhor moço” e o ato sexual: “(...) rompe Otávio o espaço / Que os divide; e de pé, na fina areia, / Que o mole rio lambe, ereto e firme, / Todo se lhe descobre”. As reações de Sabina nos levam a questionar se ela teria consentido, pois o grito que lhe “rompe” do coração carrega “terror, vergonha” ao mesmo tempo que, “acaso”, é um grito de prazer.⁵⁵⁰ E ela volta a ser cativa, amando silenciosamente.

A décima primeira estrofe é formada inteira por uma fala de Otávio pedindo que Sabina não lhe negue o “suave aroma”, ou, por que não, o suave amor. Esse é o único momento em que ele fala no poema, no entanto, senhor que é, tem uma estrofe toda para si. E mais três auroras durarão “aqueles dias únicos na vida” de Sabina. Com a “consciência” e a “razão” adormecidas, ela os vivia sem perceber o “abismo tenebroso e largo” que a separava de seus sonhos. Passados esses dias, “(...) aos livros torna o moço aluno” com serenidade. E apesar da pureza das lágrimas de Sabina, continuam sendo “lágrimas de escrava” e lhe fica um “(...) pálido sorriso / De mãe”. Num verso curto, de apenas duas sílabas, que encerra a décima quinta estrofe, é que o eu poético revela que Sabina, cativa, carrega em si um sangue livre. Esse novo fato do poema nos liga àquela hipótese inicial acerca das origens de Sabina. Talvez a história esteja apenas se repetindo.

Contudo, Otávio, no único momento do poema em que se torna “cativo”, enamora-se de uma jovem de quinze anos “num dos serões da corte” e o pai abençoa a união num matrimônio. Ao escutar a “ruidosa festa” de casamento, Sabina retorna ao lugar em que se encontrara com Otávio, o “malfadado rio” e diferente da fala do “senhor moço”, que tinha uma estrofe toda para si, ela tem três versos e meio numa estrofe de 13 versos no total para contar o seu destino e de seu filho: “(...) morrerá comigo / O fruto de meio seio; a luz da terra / Seus olhos não verão; nem ar da vida / Há de aspirar...”.⁵⁵¹ E na estrofe final do poema, é o “instinto de mãe” que a impede de “cair nas águas”, porém, não fica claro no poema se Sabina tira a própria vida. Mesmo que ela não tenha caído nas águas daquele rio, a lua a vê “jazer”, termo que pode designar, segundo o dicionário Michaelis, tanto o “parecer morto” quanto o “estar sepultado”.⁵⁵² Além disso, a lua e o vento são testemunhas do estado de Sabina “sobre a relva”, mas a “aurora” não chega a vê-la.

⁵⁵⁰ ASSIS, 1901, p. 271.

⁵⁵¹ Id. *ibid.*, p. 273.

⁵⁵² MICHAELIS, 2022b, s/p.

Para Dixon (2018), ao inserir “Sabina” num livro de temática americana, Machado de Assis traz “uma visão das origens nacionais mais problemática e realista”,⁵⁵³ pois insere povos de diferentes origens no âmbito dos fundadores da nação. Assim, o poema “reivindica o lugar do negro nesta implantação de uma narrativa de origens”.⁵⁵⁴ O pesquisador aponta ainda uma referência para o nome de Sabina, a história do “rapto das sabinas” contada por Plutarco e Lívio. Para trazer mulheres que pudessem ter filhos a fim de manter o povo romano vivo, Rômulo engana as tribos da região para se juntarem a eles na festa a Netuno. Trata-se de uma grande armadilha. Durante a festa, as mulheres sabinas são raptadas para que possam fazer parte do povo romano e gerar filhos daqueles homens. A vinda do povo de Sabina para o Brasil também fora um rapto e as mulheres que garantiram as gerações futuras de Roma são, em certa medida, a Sabina-mãe do poema que gestou as gerações de brasileiros. Contudo, ao mesmo tempo em que Sabina se aproxima da lenda contada em Plutarco e Lívio, para Dixon, ela se distancia, pois “o ‘rapto das sabinas’ clássico é uma lenda em favor da inclusão do outro, a ‘Sabina’ machadiana representa o oposto, uma cultura baseada em valores de exclusão”,⁵⁵⁵ como foi a exclusão dos direitos dos negros escravizados e a exclusão da sua importância no que diz respeito às histórias do povo americano que tendem a idealizar, principalmente, a mestiçagem com o índio.⁵⁵⁶

Apesar do título, “Última jornada” não é o último poema das “Americanas”, mas o penúltimo. O poema que foi publicado apenas nos livros machadianos apresenta como única diferença a supressão, nessa segunda publicação, da epígrafe que o acompanhava na primeira: “eles creem nas almas eternas; e aquelas que bem mereceram dos deuses foram postas à direita do céu onde o sol se eleva; os malditos, do lado do ocidente”,⁵⁵⁷ retirada do capítulo “Des canibales”,⁵⁵⁸ das *Essais*, do francês Michel de Montaigne. É curiosa a supressão, uma vez que Machado, em 1875, chegou a tecer uma nota para a epígrafe, justificando sua composição no que há de poético e gracioso no texto do francês, que atribui aos índios brasileiros o julgamento entre o bem e o mal, próprio das culturas cristãs. Mais curioso ainda é observar que, mesmo com o corte da epígrafe, que poderíamos supor ter sido feito para

⁵⁵³ DIXON, 2018, p. 611.

⁵⁵⁴ Id. *ibid.*, p. 614.

⁵⁵⁵ Id. *ibid.*, p. 618.

⁵⁵⁶ Id. *ibid.*

⁵⁵⁷ REIS, 2009, p. 213, nota de rodapé n. 7. No original: “ils croyent les âmes eternelles, et celles qui ont bien meritè des dieux estre logees à l’endroit du ciel où le soleil se leve; les maudictes, du costé de l’occident” (ASSIS, 1875, p. 174).

⁵⁵⁸ “Dos canibais”, tradução nossa.

esconder uma referência não nacional, a nota é repetida em 1901, fazendo com que identifiquemos, minimamente, Montaigne como referência para a composição.⁵⁵⁹

No que diz respeito à estrutura, o poema é composto por duas partes de versos decassílabos sáficos e heroicos. A primeira parte traz sete tercetos e uma quadra final, ao passo que a segunda traz 28 tercetos e outra quadra final. As rimas nos tercetos são encadeadas, enquanto nas quadras, são alternadas.

A composição nos lembra o poema “No espaço”, das *Falenas*, não republicado nas *Poesias completas*. Naquele poema, Lovelace e Romeu estão fazendo a sua “última jornada” após a morte. Lovelace, que a muitas amou, tem a maior parte das estrofes do poema e é a representação do mau amante. Romeu, por sua vez, tem uma curta fala de menos de quatro versos inteiros e representa o bom amante. Em “Última jornada”, os personagens também estão “cortando os ares” “para subir ao derradeiro abrigo”; ela, a “esposa mísera e ditosa” e ele, o “pérfido guerreiro”.⁵⁶⁰ Na composição das *Americanas*, a maior parte das estrofes é dele. Essa aproximação entre os poemas foi apontada por José Américo Miranda (2022a) como um dos motivos para que Machado de Assis tenha excluído “No espaço” das suas *Poesias completas*: “a semelhança das situações narrativas, e a superior realização de ‘Última jornada’ pode ter desempenhado um papel de relevo na decisão do autor de excluir de suas *Poesias completas* o primeiro poema, ‘No espaço’ ”.⁵⁶¹

A primeira parte, três vezes menor que a segunda, situa o leitor de que se trata de uma jornada pós-morte e que os personagens são representações de termos opostos, algo como o bem e o mal. Assim, o leitor já pode inferir o destino de cada uma dessas almas.

Na primeira estrofe da segunda parte, logo no primeiro verso, o leitor sabe que o destino da moça é a ascensão: “e ele clamava à moça que ascendia”. Não bastasse, no início da sua fala, que parte dessa primeira estrofe e vai até a vigésima quarta estrofe da segunda parte, o esposo diz que ela irá “viver na região do dia”. Isso é contado ao leitor no último verso da primeira estrofe. No último verso da segunda estrofe, por sua vez, está o destino dele, oposto ao da esposa, a “fria região das trevas”. Enquanto ela tem o “sol” e a “luz”, a ele, resta a “escuridão profunda”.⁵⁶²

Antes de conhecer um pouco do enredo da história entre eles, o “pérfido guerreiro” pede perdão à esposa. Ela, “a mais bela (...) entre as mais belas” antes era “alegre e feliz” e agora estava qual “folha que se entrega ao rio”. Ele se coloca no lugar de culpado, afirmando

⁵⁵⁹ Nota AA (ASSIS, 1875, p. 208) e nota BB (ASSIS, 1901, p. 373).

⁵⁶⁰ ASSIS, 1901, p. 277-278.

⁵⁶¹ MIRANDA, 2022a, p. 159.

⁵⁶² ASSIS, 1901, p. 278.

que a fez “padecer tão duras penas”. Ao longo das estrofes, vemos que ele a matou: “Anhangá te guiou por mau caminho, / E a morte pôs na minha mão fechada”.⁵⁶³

O lamento do esposo é sufocado pela dor conforme segue o seu caminho “condenado à noite escura”, enquanto ela, a “doce, mimosa, virginal figura” penetra na aurora, até que não seja possível ver nenhum dos dois. Mário de Andrade (1978) estabelece uma relação entre a história contada no poema machadiano e o Canto V do *Inferno* de Dante Alighieri.⁵⁶⁴ Apesar de considerar as *Americanas* um livro medíocre, Andrade diz ser “Última jornada” um poema de “beleza altíssima”.⁵⁶⁵ Além do mesmo “corte estrófico”, a “imagem principal do poema é a mesma”:

(...) os dois corpos de casais amantes e desgraçados voando pelos ares. Além disso, o fato de Machado de Assis, em vez de se prender a qualquer tradição ameríndia, fazer dos seus mortos recentes seres sempre dotados de corpo e espírito e adotar a divisão cristã de céu e inferno, obedece exatamente à concepção dantesca. E finalmente, ainda há que lembrar a convenção genial de Dante, a que Machado de Assis corresponde. Em Dante, só um dos amados fala; toda a descrição do caso é feita por Francesca. Em Machado só o guerreiro fala. Nos dois pares o outro ser conserva um silêncio de esplêndida e terrível expressividade.⁵⁶⁶

Andrade (1978) chega a relacionar alguns versos de Dante e de Machado, porém, ele mesmo chama as reminiscências que encontra de “discutíveis” ou “coincidências”. Francine Fernandes Weiss Ricieri (2022), ao cotejar o poema italiano e o brasileiro e a crítica de Andrade, ressalta que, no caso do poema machadiano, o “casal que o adultério *separou*” é colocado lado a lado e o amante praticamente desaparece do enredo. Em Dante, no entanto, é o casal adúltero – Paolo e Francesca –, é morto pelo marido traído, que aparece no segundo círculo do *Inferno*.⁵⁶⁷ Fato, coincidência ou ressonância da obra de Dante, interessa-nos, antes, notar que Machado insere os personagens índios em trama semelhante à de personagens alémmar.

A posição de “Última jornada” no livro e na seção “Americanas” certamente não era acaso. Mesmo que não seja a última composição do livro, é o último poema “completo”, uma vez que “Os Orizes” aparece nas duas publicações como um “fragmento”.

A Comissão Machado de Assis aponta para uma publicação anterior ao livro de poemas de 1875 para “Os Orizes”, tendo ocorrido na revista *A Instrução Pública* de número 26, em 29 de junho de 1870. Na base de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional,

⁵⁶³ Id. *ibid.*, p. 279-280.

⁵⁶⁴ Aqui, é válido lembrar que, nas “Ocidentais”, encontramos a tradução do Canto XXV do *Inferno*.

⁵⁶⁵ ANDRADE, 1978, p. 98.

⁵⁶⁶ Id. *ibid.*, p. 101.

⁵⁶⁷ RICIERI, 2022, p. 6, grifos da autora.

encontramos nesse periódico apenas publicações a partir de 1872. Além disso, a Comissão alerta que não foi possível o cotejo das redações do poema, pois um “leitor menos escrupuloso retirara todo aquele número da revista”.⁵⁶⁸ Porém, José Américo Miranda (2019) informa que a primeira publicação se deu naquele mesmo periódico, mas no ano de 1873. O poema traz cinco estrofes numeradas por algarismos romanos e cada uma conta com 17, 41, 18, nove e 42 versos respectivamente.

A inspiração para “Os Orizes” está na nota CC, no final do livro:

Tinha planeado uma composição de dimensões maiores, e não a levei a cabo, por intervirem outros trabalhos, que de todo me divertiram a atenção. Foi o nosso eminente poeta e literato Porto Alegre, hoje barão de Santo Ângelo, que há cerca de quatro anos, me chamou a atenção para a relação de Monterroyo Mascarenhas, *Os Orizes conquistados*, que vem na *Rev. do Inst. Hist.*, t. VIII. // A aspereza dos costumes daquele povo, habitante do sertão da Bahia, cerca de duzentas léguas da capital, sua rara energia, as circunstâncias singulares da conquista e conversão da tribo, eram certamente um quadro excelente para uma composição poética. Ficou em fragmento, que ainda assim não quis excluir do livro.⁵⁶⁹

A fonte explicitada na nota nos revela um processo semelhante ao adotado no poema anterior, “Última jornada”, especialmente nas *Poesias completas*, em que a epígrafe de Montaigne fora excluída, permanecendo a referência unicamente nas notas no fim do volume.

A primeira estrofe e parte da segunda cuidam do lugar longínquo em que a Nação dos Orizes Procazes, como os chama Mascarenhas, habita. A distância e a fama de serem ávidos guerreiros fizeram com que essa tribo permanecesse intocada por um bom tempo, não sendo, até o início 1700 reduzida à “Santa Fé Católica”, como aparece no título completo da obra que inspirou Machado de Assis:⁵⁷⁰ “nunca as armas cristãs, nem do Evangelho / O lume criador, nem a frecha estranha / O vale penetraram dos guerreiros / Que, entre os serros altíssimos sentado, / Orgulhoso descansa (...)”.⁵⁷¹ Miranda (2019) aproxima os “serros altíssimos” do verso machadiano ao relato de Mascarenhas, considerando que este último teria exagerado em suas descrições. O pesquisador destaca que os tais serros aparecem no relato como “cumes (...) perpetuamente inundados de neve”.⁵⁷²

⁵⁶⁸ ASSIS, 1976, p. 72.

⁵⁶⁹ Id., 1901, p. 374.

⁵⁷⁰ O título completo da obra de José Freire de Monterroyo Mascarenhas é *Os Orizes conquistados, ou notícia da conversão dos indômitos Orizes Procazes, povos bárbaros, & guerreiros do Sertão do Brasil, novamente reduzidos à Santa Fé Católica, & a obediência da Coroa Portuguesa*.

⁵⁷¹ ASSIS, 1901, p. 283.

⁵⁷² MASCARENHAS, 1716, p. 2. Possivelmente o pudor do eu poético de “Manhã de inverno”, que conta que “gelo não cobre o dorso das montanhas” (ASSIS, 1901, p. 60), tenha impedido a reprodução dos cumes nevados de Mascarenhas (1716).

Na segunda estrofe, a caracterização do espaço em que viviam os Orizes dividirá espaço com a caracterização da própria tribo, vista quase como invencível. Logo no primeiro verso, os Orizes são chamados “povo indócil” e o eu poético conta, no verso seguinte, que eles acharam “pátria” “nessas brenhas”.⁵⁷³ O mesmo substantivo, que designa uma mata espessa – brenha –, foi usado por Mascarenhas para indicar onde a nação dos “mais ferozes e mais indômitos” viviam, “no intrincado das brenhas”.⁵⁷⁴ O traje da festa que acontecerá na quarta estrofe está no nono e no décimo versos dessa segunda: “só nas festas de plumas se atavam / Ou na pele do tigre o corpo envolvem”.⁵⁷⁵ O traje confeccionado a partir da pele de uma fera acentua a força dos guerreiros chefiados por Ureth, cujo nome só conheceremos no final da última estrofe. Essa força está, ainda, no verso que encerra a segunda estrofe, em que o Orizes são os únicos capazes de entoar o grito da vitória, afinal, têm um histórico de vencedores de batalhas contra outras tribos: “(...) o extremo grito / Da vitória final só deles fora”.⁵⁷⁶

Mascarenhas (1716) relata, não ingenuamente, a fartura alimentar das terras habitadas pelos Orizes, destacando os animais que vivem soltos, o cultivo da mandioca e de outras raízes usadas pelos índios quando não está na época de colher a mandioca especificamente. A abundância do povo que vivia no sertão – como conta o relato –,⁵⁷⁷ está no poema. Na prosa portuguesa, lemos que a mandioca é o “pão universal das Nações Brasileiras”;⁵⁷⁸ enquanto no poema brasileiro lemos “o semeado pão”.⁵⁷⁹ Os frutos são comuns às duas obras, enfim, a “harta messe do homem rude”.⁵⁸⁰

Na terceira estrofe ficamos conhecendo o “seu deus único”, a “ave amada” dos Orizes, a Cupuaba ou coruja, que despovoava os campos das “venosas serpes”.⁵⁸¹ A esse respeito, o próprio Machado de Assis entrelaça seus versos ao relato de Mascarenhas na nota DD, aliás, a última nota das *Poesias completas*:

Lastimosamente cegos de discurso, reconhecem e adoram por deus a coruja, chamado chamada na sua linguagem Oitipó-cupuaaba; e o motivo de sua adoração consiste no benefício que recebem desta ave, que, naturalmente inimiga das cobras, numerosíssimas naquele país, as espia nos matos, e lhes tira a vida. (J. F. Monterroyo Mascarenhas, *Os Orizes conquistados*)⁵⁸²

⁵⁷³ ASSIS, 1901, p. 284.

⁵⁷⁴ MASCARENHAS, 1716, p. 2.

⁵⁷⁵ ASSIS, 1901, p. 284.

⁵⁷⁶ Id. *ibid.*, p. 285.

⁵⁷⁷ Apesar de o termo aparecer nas duas obras, apenas no relato sabemos que se trata do sertão da Bahia.

⁵⁷⁸ MASCARENHAS, 1716, p. 2.

⁵⁷⁹ ASSIS, 1901, p. 285.

⁵⁸⁰ Id. *ibid.*, p. 285.

⁵⁸¹ Id. *ibid.*, p. 286.

⁵⁸² MASCARENHAS *apud* ASSIS, 1901, p. 374.

A mais curta das estrofes, a penúltima, talvez tenha tido seu número de versos reduzido justamente por conta do assunto, a festa celebrada com o sangue dos caítitus (porcos-do-mato) e a “prostituição”, nas palavras de Mascarenhas, das filhas virgens da tribo. Para Miranda (2019), o “pudor típico” de Machado de Assis teria lhe tolhido a expressão. No relato do português, aparece:

Acabado este holocausto, dão princípio a outro mais bárbaro, que é o da virgindade de suas filhas, prostituindo todas as que fizeram doze anos aos seus parentes mais chegados, na falta destes aos irmãos das prostituídas, e na de uns e outros, são os mesmos pais os autores deste brutal estupro (...).⁵⁸³

As filhas de doze anos são chamadas “donzelas” no poema, termo que ainda hoje designa as mulheres virgens. Apesar de a idade não aparecer no poema, elas são “mal saídas da infância” e o estupro transforma-se em “brutal sacrifício”. O eu poético opta por calar e esconder o “bárbaro costume”, mas é interessante notar que ele usa o termo “sacrifício” para se referir à “violação” da virgindade das índias. Assim, o ato se torna não só mais brando que um “estupro”, linguisticamente, como se torna algo santo, uma oferenda na festa em louvor à Cupuaba, podendo ser entendido dentro das tradições da tribo.

A estrofe final traz um caso para ilustrar a força de Ureth, guerreiro com “olhos cor da noite”, capaz de vencer com as próprias mãos o jaguar. Assim, no fragmento, não temos o findar da história dos Orizes, sua dominação pelos jesuítas. Miranda (2019), gentilmente escreve alguns parágrafos que contam qual seria o termo dos versos machadianos a partir do que pode ser lido em Mascarenhas (1716):

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

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

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

⁵⁸³ MASCARENHAS, 1716, p. 3. O mesmo trecho é citado por MIRANDA (2019).

paróquia, vestiu-os à europeia, ensinou-lhes a língua portuguesa, e eles, muito agradecidos por terem sido salvos, se converteram ao cristianismo e foram batizados.

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

Pacificou-se, desde então, essa região. E foram assim, por obra dos jesuítas, os Orizes conquistados.⁵⁸⁴

É interessante notar que a seção “Americanas”, assim como o livro, inicia-se com uma índia batizada na fé cristã pelos padres jesuítas, Potira, e se encerra com uma nação que fora igualmente submetida à religião católica. Em 1901, os leitores machadianos talvez se perguntassem o motivo de o poeta não ter finalizado o fragmento para o último livro de poemas. Não sabemos os motivos exatos, ainda que ele nos diga em nota repetida que “outros trabalhos” divertiram sua atenção.⁵⁸⁵ Contudo, a manutenção do fragmento em *Poesias completas* reforça não só que a dominação dos jesuítas fez parte da formação do povo americano como reforça o modo com que tribos como a dos Orizes resistiram o quanto puderam à empreitada.

O livro com a denominação comum

Americanas foi o primeiro livro de poemas machadiano que contou com um aspecto que perpassa as composições e que estava anunciado não apenas no seu título, mas na advertência, na qual Machado conta que teria excluído da coletânea tudo que pudesse “destoar daquela denominação comum”.⁵⁸⁶ Assim, a denominação comum do livro, e, agora, da parte, é a americanidade que atravessa os versos, não no sentido de conter estritamente obras cheias de uma cor local artificial, mas pintando a amostra daquilo que Machado entendia como o “instinto de nacionalidade” dentro da nossa poesia. Ao lado dos “quadros da vida selvagem”, estavam outros que se passavam “no centro da civilização”, ambos servindo à “invenção poética”.⁵⁸⁷

Acreditamos que seja a denominação comum dos poemas das *Americanas* que fez com que pouquíssimas modificações fossem operadas na parte de 1901. Olhando para as duas

⁵⁸⁴ MIRANDA, 2019, p. 86-87.

⁵⁸⁵ ASSIS, 1901, p. 374.

⁵⁸⁶ Id., 1875, p. V.

⁵⁸⁷ Id. *ibid.*, p. V-VI.

seções anteriores, “Crisálidas” e “Falenas”, vemos que a terceira é a que menos sofreu alterações, cortes, reorganizações, tanto nos poemas quanto nas epígrafes. Possivelmente, ao publicar o livro, em 1875, por conta da unidade que as composições carregavam, Machado já teria pensado de maneira mais articulada na organização do volume e mesmo nas referências, que, em alguns casos, são de fundo histórico, como as epígrafes de “Potira” e “Niani”. Vale destacar aqui as várias referências históricas postas em nota no final do livro, as quais revelam o estudo para composição das suas *Americanas*.⁵⁸⁸ Então, a americanidade que rege o livro de poemas, e conseqüentemente a parte, reverbera na organicidade do livro e nas referências literárias com que estabelece diálogo, o que justifica, nesse caso, a manutenção dessas epígrafes.⁵⁸⁹ Ainda que tenhamos epígrafes com fundo histórico, que contextualizam a produção poética e antecipa o enredo, temos poemas como “A Gonçalves Dias”, com duas epígrafes de nomes importantes para a poesia indianista e que estabelecem um diálogo fino com a composição machadiana.

Chama-nos atenção ainda as várias referências bíblicas que aparecem nas *Poesias completas* pela primeira vez, no formato de epígrafe em “A cristã nova” e em “Os semeadores”, ou no corpo de outros poemas. Aliás, vemos, inclusive, um modo diferente de referenciar as epígrafes na terceira parte do livro. Nas partes anteriores, era comum que apenas o nome do autor as assinasse. Todavia, não há um modelo nas “*Americanas*”. As duas referências históricas, de Vasconcelos e de Prado, em “Potira” e “Niâni”, respectivamente, trazem os nomes de seus autores e o título das obras. Mas ainda em “Niâni”, a epígrafe de Dante que antes vinha com o nome do trecho de que fora extraído, agora, aparece apenas com o nome do poeta italiano. Poderíamos pensar, então, que somente as epígrafes vindas de textos históricos viriam acompanhadas do nome das obras, porém, as duas epígrafes de “A Gonçalves Dias” – uma do próprio Gonçalves Dias e outra de Basílio da Gama – são assinadas pelos nomes dos autores mais os títulos das respectivas obras. Aliás, a epígrafe de Gama traz não só o nome da obra, mas o número do canto. As epígrafes de fonte bíblica trazem o nome do livro ou do evangelista junto do capítulo e do versículo do qual o texto fora recortado, diferente do que aconteceu com a epígrafe de “Sinhá”, também retirada da *Bíblia*. Logo, percebemos que aquela unidade editorial adotada para as epígrafes até então não permanece nas “*Americanas*”.

⁵⁸⁸ Das 29 notas no final das *Poesias completas*, 24 são dedicadas à seção “*Americanas*”. As cinco restantes são notas das “*Falenas*”. As “*Crisálidas*” e as “*Ocidentais*” não contam com nenhuma nota.

⁵⁸⁹ Lembrando que, proporcionalmente, esse é o volume que manteve mais epígrafes.

Resta-nos, ainda, tentar compreender a única alteração de grande porte feita para a publicação das “Americanas”: a exclusão da “Cantiga do rosto branco”. A leitura desse poema faz com que, de algum modo, ele nos lembre antes as composições das *Falenas* que as das *Americanas*. A sua estrutura e a brevidade do quadro destoam dos poemas das *Americanas*, quebrando a “atmosfera épico-trágica”, como sugere Curvello (1982). Inclusive, para o pesquisador, é com a exclusão desse poema, em 1901, que Machado de Assis alcança a “homogeneidade estética” das “Americanas”.⁵⁹⁰ Os dois poemas que abrem essa terceira parte das *Poesias completas*, de certa forma, ditam o tom de toda a coletânea. Nesse sentido, a “Cantiga do rosto branco” de fato se afasta dessa cadência.

Além disso, se nos recordarmos da nota escrita para a “Cantiga do rosto branco” no final das suas *Americanas*, veremos que o poema fora trasladado pelo poeta brasileiro: “a ode célebre é a composição que trasladei, para a nossa língua. O título na tradução em prosa de Chateaubriand é – *Chanson de la chair blanche*”.⁵⁹¹ Então, ao eliminar a cantiga das “Americanas”, Machado de Assis unifica a parte, deixando traduções ou transladações apenas nas “Falenas” e nas “Ocidentais”. É como se ele, mesmo tendo excluído a “Advertência” do livro quando o transforma em seção do seu “testamento poético”,⁵⁹² reforçasse o que estava dito naquele texto de abertura, excluindo tudo “o que podia destoar daquela denominação comum”.⁵⁹³

Com relação à ordenação dos poemas, José Américo Miranda (2019), ao estudar as *Americanas* de 1875, notou não apenas a centralidade da figura de Gonçalves Dias, o grande poeta americano, mas o modo como as composições de uma ponta e de outra, ou seja, do início e do fim do poema, partem da vida selvagem e caminham para o centro da civilização para chegar, enfim, à elegia ao poeta maranhense. No caso daquela primeira publicação, com um número ímpar de poemas (eram 13), “A Gonçalves Dias” era, de fato, posto no topo da pirâmide, como escreve o pesquisador:

(...) os quatro poemas extremos – “Potira” e “Niâni”, no início do livro; “Última jornada” e “Os Orizes”, no fim – são especularmente simétricos. O primeiro (uma “elegia americana”) e o último (um “fragmento” apenas, “americano” também, no mesmo sentido em que o primeiro poema o era) são ambos narrativas em decassílabos brancos, modo de versificação de que *O Uruguai* é o modelo evidente. O segundo e o penúltimo – “Niâni” e “Última jornada” – respectivamente, uma balada (um quase “romance”) e uma fantasia sobre a vida depois da morte (composta em terças-rimas) –, ambos são histórias de casamentos malogrados. (...)

⁵⁹⁰ CURVELLO, 1982, p. 487.

⁵⁹¹ ASSIS, 1875, p. 207.

⁵⁹² GONÇALVES, 2015, p. 38.

⁵⁹³ ASSIS, 1875, p. V.

Caminhando em direção ao centro do livro, a partir do início e do fim, o que se encontra em seguida são dois poemas “cuja ação é passada no centro da civilização”: “A cristã-nova”, narrativa do tempo da invasão francesa do Rio de Janeiro em 1711, terceiro poema; e “Sabina”, cena da escravidão, antepenúltimo. E, no centro exato do livro (...), o sétimo poema da lista é “A Gonçalves Dias” – em que se encontram os temas primitivos com os do “centro da civilização”. A posição ocupada pelo poema faz justiça à posição do poeta maranhense no quadro da poesia brasileira.⁵⁹⁴

José Américo Miranda (2019) diz que em “A Gonçalves Dias” se encontra tanto os “temas primitivos” quanto aqueles que se passam no “centro da civilização” porque o pesquisador divide o poema em duas partes: as cinco primeiras estrofes, que contam o trágico naufrágio do poeta, passam-se no “centro da civilização”; e as demais estrofes, a nênia da índia, carregam os “temas primitivos”. Quando são publicadas as *Poesias completas*, o centro das “Americanas” passa a ser dividido por “A Gonçalves Dias” e “Os semeadores”, uma vez que, agora, o há um número par de poemas.

Mesmo que Miranda (2019) trate em seu texto das *Americanas*, apontando as *Poesias completas* em momentos específicos, dada a proximidade e a manutenção da maioria dos aspectos do livro de 1875 na seção de 1901, consideramos válido o olhar do estudioso sobre a organização piramidal daquele livro. Isso justificaria, por exemplo, porque “Sabina”, que tem como personagem principal uma mulher, não aparece na sequência de “Potira”, “Niâni” e “A cristã nova”. Outra justificativa poderia ser o fato de Sabina ser a única das quatro mulheres que, aparentemente, não morre. Aliás, observando o sequenciamento das composições, veremos que depois dos três poemas com figuras femininas, são agrupados outros três com figuras masculinas: “José Bonifácio”, “A visão de Jaciúca” e “A Gonçalves Dias”. Nesse ponto, a exclusão da “Cantiga do rosto branco” deixa essa relação mais perceptível. Pouco adiante, o par “A flor do embiruçu” e “Lua nova” celebram elementos da natureza, ambos noturnos.

Não podemos nos esquecer que, em 1875, o poeta Machado de Assis já estava mais maduro em anos e em labor literário que o estreante poeta de 1864. Mais maduro ainda estaria ele em 1901, quando seleciona os poemas para o seu último livro. Assim, a leitura das *Poesias completas*, com a seleção dos primeiros livros aparecendo na sequência uma da outra, permite que vejamos a maturidade na própria obra literária. Mais que isso, olhando especificamente para a seleção das “Falenas” e das “Americanas”, podemos ver o caráter

⁵⁹⁴ MIRANDA, 2019, p. 71-72.

universal e o caráter individual da poesia machadiana,⁵⁹⁵ ambos regidos pelo mesmo “sentimento íntimo” que fez com que Machado aproveitasse o que melhor lhe servia dentro dos influxos literários daquele século XIX, ampliando seu “repertório poético”, como bem define Miranda (2019).

⁵⁹⁵ Curvello (1982) aponta para esses dois aspectos da poesia machadiana e soma a isso o que chama de intenção de “reconstruir o *indianismo*”. Assim, Machado teria sido perspicaz ao chamar para essa reconstrução nomes como o de Gonçalves Dias e Basílio da Gama, além do estudo crítico feito a partir das obras de José de Alencar. As referências aos autores estrangeiros, como Dante e Montaigne, dentro das *Americanas*, nesse sentido, colaborariam para extrapolação da geografia do tema (CURVELLO, 1892, p. 486, grifo do autor).

3.“OCIDENTAIS”

“Minha última coletânea”

Em carta enviada a Hippolyte Garnier em 30 de outubro de 1899, da qual já tratamos aqui, Machado de Assis conta que sua “última coletânea” se chamaria “Ocidentais” caso não encontrasse outro título.⁵⁹⁶ Pouco mais de um ano depois, quando escreve para Magalhães de Azeredo, em 05 de novembro de 1900, o autor das *Poesias completas* afirma que o novo volume reuniria os poemas já colecionados em livro e “todos os que est[avam] por colecionar”.⁵⁹⁷ Esses “todos” é que não encontraremos na última seção do livro de 1901. Eles não são exatamente todos os seus outros poemas não publicados em livro, posteriores ou não às *Americanas*. Assim como os poemas já colecionados foram, no mínimo, duplamente escolhidos pelo escritor, em sua primeira publicação e nessa última; os poemas das “Ocidentais” são “todos” aqueles que passaram pelo crivo machadiano.

Estabelecendo como intervalo os anos entre 1875 e 1901 – ou seja, entre o penúltimo e o último volume de poesias –, Machado de Assis publicou cerca de 40 poemas nos periódicos de então. Desses, 24 foram escolhidos para estar nas “Ocidentais”, seção que traz um total de 27 (apenas três são inéditos). Não é novidade que o poeta se aproveitasse de composições já lidas pelo público nos jornais e revistas e, assim como os livros anteriores não reuniram todos dos poemas publicados até 1864, 1870 ou 1875, “Ocidentais” também não os coleciona em totalidade, apesar de duvidarmos dos três poemas inéditos na coletânea.⁵⁹⁸

O poema mais antigo escolhido para compor a última seção das *Poesias completas* data de 1869, “Clódia”. O poema foi publicado em 12 de dezembro de 1869 no número 470 da *Semana Ilustrada*. Na ocasião, era intitulado “Fragmento”, não era assinado e as três estrofes que o compunham eram numeradas IV, V e VI, o que sugere que haveria outras três anteriores. As mesmas estrofes publicadas no periódico se tornam, no livro, as três primeiras

⁵⁹⁶ ASSIS, 2011c, p. 421-422, nota de rodapé n. 7.

⁵⁹⁷ Id. *ibid.*, p. 515.

⁵⁹⁸ Excetuando os poemas das “Ocidentais”, foram publicados entre 1875 e 1901: “Naquele eterno azul, onde Coema”, publicado n’A *Gazeta de Notícias* em 23 de dezembro de 1877; “Soneto”, publicado n’A *Estação* em 15 de julho de 1879; “O Almada”, datado de 1879, mas publicado em 1910 em *Outras relíquias*; “Num álbum”, publicado n’A *Estação* em 29 de fevereiro de 1880; “Soneto”, datado de 1880, segundo REIS (2009); “Dai à obra de Marta um pouco de Maria”, publicado no *Arquivo das Famílias* em 22 de outubro de 1881; “Relíquia íntima”, publicado n’A *Estação* em 15 de janeiro de 1885; “A derradeira injúria”, publicado em *O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário da sua morte* em 1885; “Soneto”, publicado n’A *Estação* em 15 de julho de 1879; “26 de outubro”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 27 de outubro de 1886; “As naufragas”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 17 de abril de 1887; “Ao Dr. Xavier da Silveira”, datado de 1887, segundo REIS (2009); “César! Fulge mais luz”, composto por ocasião do retorno do imperador D. Pedro II em setembro de 1888, segundo REIS (2009); “13 de maio”, datado de 1888, segundo REIS (2009); “Soneto”, datado de 1890, segundo REIS (2009); “Réfus”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 1º de setembro de 1890; “Ricardo”, datado de 1893, segundo REIS (2009); e “Prólogo do *Intermezzo*”, traduzido de Heinrich Heine e publicado n’A *Semana* em 14 de abril de 1894.

estrofes do poema, agora chamado “Clódia”, mas desaparecem os algarismos romanos que as numeravam. Quase um ano depois, em quatro de dezembro de 1870, segundo a Comissão Machado de Assis (1979), “a mesma revista publicava outras quatro estrofes, de VIII a XI, sob o mesmo título, também sem assinatura”.⁵⁹⁹ Não encontramos no acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional as edições do periódico publicadas em 1870, mas a Comissão reproduz a nota que acompanhava o fragmento publicado em 1870:

MAIS VERSOS / Aposto que os leitores da *Semana* já não se lembram de um fragmento de poesia anonimamente publicado nesta folha há cousa de dez anos. Não admira, porque eu também já não me lembrava de tal. O amigo, que me trouxe aquele, veio agora ao escritório e pediu que eu lhe publicasse este fragmento mais da mesma composição. Gosta de fazer versos neste tempo de manipulansos.⁶⁰⁰

Segundo Simões Júnior (2006),⁶⁰¹ a *Semana Ilustrada* foi lançada em dezembro de 1860 e mantida por Henrique Fleiuss (1823-1882) até 1876. O imigrante e artista alemão foi idealizador da *Ilustração Brasileira* (1876-1878) e da *Nova Semana Ilustrada* (1880-1882). O periódico tinha cerca de oito páginas em que dividiam espaço os textos e as ilustrações. Tendo a *Semana* nascido em 1860 e, a acreditar na nota reproduzida pela Comissão, Machado de Assis teria colaborado logo nas primeiras edições e uma delas, possivelmente, traz os versos de “Clódia”. Sem conseguir consultar as publicações de 1860, não pudemos verificar se as estrofes publicadas então são as mesmas de 1869 ou se havia algo diferente.⁶⁰² No entanto, independentemente de conhecermos quais são as estrofes do início da década de 1860, é interessante como um poema que está na última coletânea e que não tinha, até então, sido publicado nos livros anteriores, acompanha boa parte da carreira poética machadiana. A composição, segundo a nota, é anterior inclusive ao livro de estreia, as *Crisálidas*. Ainda há algo a se observar com relação a 1860, nas *Poesias completas*, essa passa a ser a data mais antiga de uma composição. Não há nas quatro seções nenhum poema anterior a esse ano. Na seção das “Crisálidas”, os poemas mais antigos – “Quinze anos” e “Erro” –⁶⁰³ datam de 1860.⁶⁰⁴ De alguma maneira, o marco temporal une as duas pontas do livro.

Por outro lado, os poemas mais recentes das “Ocidentais” são os que se acreditava serem inéditos no livro, de acordo com as pesquisas da Comissão Machado de Assis (1976),

⁵⁹⁹ COMISSÃO, 1979, p. 499.

⁶⁰⁰ Id. *ibid.*, p. 499.

⁶⁰¹ SIMÕES JÚNIOR, 2006.

⁶⁰² Em 28 de julho de 2022, buscamos o mesmo periódico na hemeroteca no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, mas o site estava fora do ar. A hemeroteca digital da Biblioteca Nacional traz as publicações a partir de 1861.

⁶⁰³ Podemos recordar aqui que “Quinze anos” foi publicado em 16 de dezembro de 1860 sob o título “Perdição” justamente na *Semana Ilustrada*.

⁶⁰⁴ No livro de 1864, “Monte Alverne” era a composição mais antiga, datado de 1858.

de Curvello (1982) e de Reis (2009): “O desfecho”, “Lindóia”, “Antônio José”, “José de Anchieta” e “A Felício dos Santos”. No entanto, podemos retirar dois poemas dessa lista, “O desfecho” e “Lindóia”. O primeiro foi publicado no terceiro tomo da *Revista Brasileira* em 15 de janeiro de 1880, era a terceira composição de um grupo de seis, chamadas por Machado de Assis de *Cantos Ocidentais*, um prenúncio da seção que viria depois.⁶⁰⁵ Os seis poemas que compunham esses *Cantos* eram, nesta ordem: “Uma criatura”, “A mosca azul”, “O desfecho”, “Spinoza”, “Suave mari magno” e “No alto”. É curioso que os cotejos feitos pela Comissão (1976) e por Reis (2009) e a pesquisa de Curvello (1982) apontam a publicação dos outros cinco poemas nos *Cantos Ocidentais*, mas se esquecem, todos eles, de “O desfecho”.

“Lindóia”, por sua vez, foi publicada em *A notícia* de 7 e 8 de agosto de 1895, sob o título “A festa de Lindóia”. Na estreia de uma seção sobre as letras, assinada por V., o articulista justifica sua escolha por Machado de Assis com a expressão francesa “*tout seigneur tout honneur*”⁶⁰⁶ e conta que o poema aparecera numa publicação em homenagem ao centenário da morte de Basílio da Gama, porém, teve pouca circulação:

E, como a *tout seigneur tout honneur*, é a Machado de Assis que caberá estreá-lo. Na polianteia que a *República Portuguesa* dedicou ao centenário de Basílio da Gama fulgura um soneto do mestre. Como aquela publicação não circulou bastante, e não me consta haver sido transcrito em nenhuma folha diária o aludido soneto, aqui o engasto, como um puro *diamantina* em plaqué barato.⁶⁰⁷

A transcrição do poema no artigo vem assinada por Machado de Assis e acompanhada da data de “julho de 1895”, mesmo mês em que, no dia 07, nosso autor publicou na *Gazeta de Notícias*, em “A Semana”, um texto sobre a festa literária em homenagem ao centenário da morte de Basílio da Gama.⁶⁰⁸ Voltaremos a esse texto e à transcrição do poema no periódico adiante, quando lermos “Lindóia”.

Os poemas mais recentes publicados antes das *Poesias completas* datam de 1896, são o “Soneto de Natal” e “Maria”. O primeiro saiu no especial de Natal da revista *A Bruxa*; e o segundo, n’*A Cigarra*, ocasião em que o título era “Soneto” e vinha acompanhado do subtítulo “No álbum de D. Maria de Azambuja”.

A Comissão Machado de Assis (1976) abre o cotejo dos versos de “Ocidentais” contando que entre as peças daquele caderno “figuram algumas das mais divulgadas e

⁶⁰⁵ Os *Cantos Ocidentais* se iniciam na página 135 da *Revista*. A mesma edição traz, a partir da página 353, os primeiros nove capítulos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

⁶⁰⁶ “A todo senhor toda a honra”, tradução nossa.

⁶⁰⁷ V., 1895, p. 1.

⁶⁰⁸ Consultamos o texto em AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 608-608. A hemeroteca digital da Biblioteca Nacional não oferta esse número da *Gazeta de Notícias* em seu acervo.

conhecidas composições poéticas de Machado de Assis. Muitas frequentam antologias para o uso de estudantes secundários e têm, mesmo, largo trânsito entre as classes populares”.⁶⁰⁹ A mesma afirmação, posta em outras palavras, foi trazida por Oliver (2006):

Na maioria das antologias escolares, se as tomarmos como um barômetro da literatura básica que, se não é lida, pelo menos é obrigatória para a assimilação mínima dos textos canônicos nacionais, constam pelo menos dois poemas obrigatórios de Machado de Assis: “A Mosca Azul” e o soneto “A Carolina”. Tais antologias podem conter alguns poemas a mais, que podem variar segundo o gosto pessoal dos organizadores dos livros, mas a presença dos dois poemas acima indica a unanimidade.⁶¹⁰

O fato de serem esses os poemas mais conhecidos quase que atesta o sucesso do intento machadiano: reunir os poemas que ficariam para a posteridade, aqueles pelos quais gostaria de ser lembrado. É difícil afirmar o real propósito do autor ao publicar as *Poesias completas*, mas não podemos negar que havia uma intencionalidade na reunião desses versos. Em 1901, Machado tinha 62 anos, como nos lembra Magalhães Júnior (2008d), “acontecimento nada banal naqueles tempos”.⁶¹¹ É provável que o poeta, a essa altura da vida, reconhecesse que não viveria por muitos anos mais e conseguiu colecionar, organizar e editar os poemas que formariam seu “testamento poético”.⁶¹²

Como já dissemos, um dos grandes louros desse último livro de poesias é a possibilidade de visualizar o amadurecimento do poeta, o desenrolar da sua carreira, ainda que isso aconteça segundo o que ele mesmo nos permitiu ver. Os títulos dos livros, que aqui viraram os títulos das seções, indicam a transformação, o desenvolvimento. São as “Crisálidas” que precediam as “Falenas”, as “Americanas” que se desdobram em “Ocidentais”. Porém, com a leitura dos poemas veremos que a hipótese de expansão trazida pelos títulos dos livros/seções se configura, na verdade, em um retraimento do eu poético, que chega nas “Ocidentais” menos sentimental, menos subjetivo e carregado de certo “objetivo mental”, como chamou Veríssimo (2009).⁶¹³ Ao derramar-se menos, ao cuidar menos dos seus próprios sentimentos, o eu poético passa a trabalhar temas mais universais da humanidade e é nesse sentido que a sua poesia “expande”.

Ao lermos as “Ocidentais”, tentaremos fugir do comparativo entre os primeiros e os últimos poemas no sentido de dividir o escritor como a crítica muitas vezes faz. Curvello (1982) aponta que os poemas que vieram a partir da segunda metade da década de 1870

⁶⁰⁹ ASSIS, 1976, p. 73.

⁶¹⁰ OLIVER, 2006, p. 120. Lembramos que o poema “A Carolina” é posterior às *Poesias completas*, tendo sido publicado em 1906 em *Relíquias de Casa Velha*.

⁶¹¹ MAGALHÃES JÚNIOR, 2008d, p. 165.

⁶¹² GONÇALVES, 2015, p. 38.

⁶¹³ VERÍSSIMO *apud* REIS, 2009, p. 734.

constituem “o miolo filosófico da nova fase do escritor”. Não há dúvidas de que, com o passar dos anos, os temas, os versos, as influências mudaram e amadureceram a poesia machadiana. Contudo, acreditamos que os termos que designam uma “nova fase” tendem a fazer com que não vejamos o processo evolutivo da escrita. Não é de um poema para o outro, de uma obra para a outra ou de um ano para o outro que o poeta muda de fase. Como o próprio Curvello (1982) nos conta, “o poeta das *Ocidentais* deve ser procurado na evolução de sua poesia”.⁶¹⁴

Essa última seção das *Poesias completas* se aproxima da primeira num dos aspectos de sua estrutura, a relação entre o primeiro e último poema. Nas “Crisálidas” vimos que as colunas que sustentavam o livro em 1864 permaneceram na edição feita para a publicação de 1901, “Musa consolatrix” e “Última folha”. Nas “Ocidentais” também há uma coluna inicial e uma final que são a base para a construção da seção: “O desfecho” e “No alto”. Depois do poema de abertura, o leitor se encontrará com algumas “poesias de pensamento, ou filosóficas”, nomenclatura usada por José Veríssimo (2009); outros tantos versos encomiásticos e poucos de assunto um tanto mais diverso. No nosso estudo sobre os poemas, essas “categorias” (apesar de duvidarmos de algumas delas em poemas específicos) nos ajudaram a enxergar um possível critério para a disposição dos poemas na seção.

Os poemas selecionados e a organização da seção

Quando tentamos dividir os poemas machadianos dos livros em certas “categorias”, nosso intuito é antes elucidar alguma possível organização das seções, algo que justifique a disposição das peças, que limitar o poema. Decidimos abrir essa parte do capítulo discorrendo sobre isso porque as composições das “Ocidentais” colocam esses limites em xeque algumas vezes. E isso, sem dúvida, revela um poeta mais estabelecido e amadurecido.

Os pilares que sustentam a seção

Não por acaso, a última seção se inicia com o soneto “O desfecho”. É o desfecho do livro de poemas, o desfecho do labor poético (já que o poeta, como vimos, disse que “não [daria] mais versos”) e o desfecho para o *Prometeu acorrentado*, tragédia atribuída a Ésquilo e sem data conhecida.⁶¹⁵ De acordo com Scandolara (2013), o titã Prometeu foi punido por Zeus após presentear os mortais com o fogo, contrariando os planos de Zeus, que desejava

⁶¹⁴ CURVELLO, 1982, 491-492.

⁶¹⁵ Segundo Vernant & Vidal-Naquet em *Mito e tragédia na Grécia antiga* (2008), *Prometeu acorrentado* seria posterior a tragédia *Sete*, de 467 a.C., e possivelmente posterior a trilogia da *Oréstia*, de 458 a.C.

escravizá-los. Como castigo, Prometeu é acorrentado no Cáucaso por Hefesto com a ajuda do Poder e da Força, ficando exposto e tendo seu fígado devorado por um abutre, chamado águia em algumas versões e no poema machadiano. O titã ficaria ali até que fizesse um pacto com o deus olímpico para revelar quem o destronaria. O filho de Zeus com Tétis, a qual também aparece na tragédia, é quem destronaria Zeus. Vernant & Vidal-Naquet (2008) destacam que a visão que temos dessa tragédia que pode dar a impressão de colocar Zeus no papel de um deus injusto é “fatalmente falseada, porque da trilogia de que ela fazia parte não possuímos nem o meio, nem o fim, que contava a libertação do deus acorrentado”.⁶¹⁶

Como vimos, na reunião dos *Cantos ocidentais* publicados na *Revista brasileira*, “O desfecho” não era o primeiro dos poemas, mas o terceiro, talvez porque, naquela ocasião, não havia nada por encerrar. Assim, a escolha por colocar o soneto como a abertura da seção causa, a princípio, um estranhamento ao se iniciar pelo que seria o fim, mas isso não era novidade para um escritor que criou um defunto autor nas *Memórias Póstumas*. Porém, de fato, trata-se da última parte da coletânea de poema, então o título estaria justificado, somando a isso a possibilidade de criar um desfecho para a tragédia grega:

O desfecho

Prometeu sacudiu os braços manietados
E súplice pediu a eterna compaixão,
Ao ver o desfilar dos séculos que vão
Pausadamente, como um dobre de finados.

Mais dez, mais cem, mais mil e mais um bilião,
Uns cingidos de luz, outros ensanguentados...
Súbito, sacudindo as asas de tufão,
Fita-lhe a águia em cima os olhos espantados.

Pela primeira vez a víscera do herói,
Que a imensa ave do céu perpetuamente rói,
Deixou de renascer às raivas que a consomem.

Uma invisível mão as cadeias dilui;
Frio, inerte, ao abismo um corpo morto rui;
Acabara o suplício e acabara o homem.⁶¹⁷

O soneto é escrito em alexandrinos e as rimas são opostas no primeiro quarteto, alternadas no segundo e, para os tercetos, temos: CCD EED. A referência ao Prometeu de Ésquilo está no verso de abertura no nome e nos “braços manietados”. No poema, o titã aparece cansado pela pena que cumpre ao longo dos “séculos que vão”. Séculos esses muitos, como mostram a repetição do advérbio “mais” e a gradação dos numerais no primeiro verso

⁶¹⁶ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 239.

⁶¹⁷ ASSIS, 1901, p. 291.

da segunda estrofe: “mais dez, mais cem, mais mil e mais um bilhão”. E para quem sofre, é longo o martírio (como contou o eu poético de Polônia), tanto que outro advérbio, seguido da vírgula, marca a lentidão com que passaram os séculos para aquele que suplicava: “pausadamente”. A lentidão da passagem temporal é comparada ao “dobre de finados”, que é a maneira como tocam os sinos no dia de lembrar os mortos.⁶¹⁸ Isso nos adianta o destino de Prometeu, que apesar de divino, acabará morto como os humanos no final do poema, e nos recorda o modo como batia o coração de Brás Cubas no início do capítulo XL, “Na sege”: “para dizer tudo, devo confessar que o coração me batia um pouco; mas era uma espécie de dobre de finados”.⁶¹⁹ Em prosa ou verso, o dobre de finados é usado para indicar algo que se dá lentamente e sem tanta alegria.

A águia que costumara roer as vísceras de Prometeu aparece na segunda estrofe e o modo de sua aparição também é marcado por um advérbio seguido de vírgula, mas, dessa vez, ao invés da pausa, temos a rapidez: “súbito”. O espanto do verso final dessa estrofe é justificado no verso inicial da estrofe seguinte, pois, pela primeira vez, a “ave do céu” não rói “a víscera do herói”. E outra vez temos um advérbio marcando o roer de outrora: “perpetuamente”.⁶²⁰ Dessa vez, não há pontuação separando esse advérbio do restante do verso, talvez, justamente, para marcar que não houve pausa alguma, foi um roer, de fato, perpétuo. Podemos observar ainda que, tanto “pausadamente” quanto “perpetuamente” nos dão a impressão de algo contínuo e demorado, longo como o tamanho dessas palavras, diferindo de “súbito”, que, por sua vez, tem uma leitura curta.

No desfecho machadiano para a tragédia grega não é Hefesto quem liberta o titã, mas uma “invisível mão”. O herói, no entanto, não é liberto para vida, mas para a morte que é, de certo modo, alívio. O deus que presenteou os humanos com fogo por tanto amá-los, termina o poema na mesma condição de mortal, com seu corpo ruindo ao abismo. Agora, o corpo todo rui, não mais as vísceras apenas. E o movimento não é para cima, como se esperaria de um deus, mas para baixo e o mesmo suplício que estava na primeira estrofe, finda-se no último verso do poema: “acabara o suplício e acabara o homem”. Além do suplício e do homem que acabaram, é o anúncio de que o livro de poemas está acabando, é quase que o anúncio da aposentadoria do eu poético e do poeta que reconhecia estar já no final da vida. Mesmo que haja a morte, o abismo, esse movimento é para baixo, como dissemos. A morte não se estabelece aqui como algo ruim, pelo contrário, é ela quem livra Prometeu das dores e dá a ele

⁶¹⁸ Id. *ibid.*, p. 291.

⁶¹⁹ ASSIS, 2012a, p. 80.

⁶²⁰ ASSIS, 1901, p. 291.

o destino inevitável dos humanos. Estabelecendo outro paralelo com as *Memórias Póstumas*, parece-nos que a morte, para o herói de Ésquilo, e agora de Machado, foi aquilo que Brás Cubas conta na abertura do romance: “(...) a campa foi outro berço”. Na morte de Brás nasce o defunto autor, com a morte de Prometeu, nasce a última seção das *Poesias completas*.⁶²¹

Ainda que a organização dos poemas que estão no miolo das “Ocidentais” possa parecer aleatória, os poemas escolhidos para abertura e para o fechamento da seção foram colocados ali propositalmente, como acontecia nas “Crisálidas” com “Musa consolatrix” e “Última folha”. Por isso, propomos aqui um movimento semelhante de leitura trazendo o soneto de encerramento, “No alto”, para junto do soneto de abertura, “O desfecho”. O poema derradeiro teve sua primeira publicação na *Revista Brasileira* em 15 de janeiro de 1880. As *Poesias completas* são a segunda redação pública desse poema:

No alto

O poeta chegara ao alto da montanha,
E quando ia a descer a vertente do oeste,
 Viu uma cousa estranha,
 Uma figura má.

Então, volvendo o olhar ao subtil, ao celeste,
Ao gracioso Ariel, que de baixo o acompanha,
 Num tom medroso e agreste
 Pergunta o que será.

Como se perde no ar um som festivo e doce,
 Ou bem como se fosse
 Um pensamento vão,

Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta.
 Para descer a encosta
 O outro estendeu-lhe a mão.⁶²²

Além de ambas as composições serem sonetos, os versos alexandrinos estão presentes nas duas. No caso dessa última, os alexandrinos estão nos dois primeiros versos dos quartetos e nos primeiros versos dos tercetos. Os demais versos, que aparecem recuados, são versos de seis sílabas poéticas e, com exceção dos hexassílabos da segunda estrofe, juntos, formam um

⁶²¹ A tragédia de Ésquilo foi traduzida para o português, no Brasil, no início do século XX por João Cardoso de Menezes, o barão de Paranapiacaba, e por Dom Pedro II, como conta Santos (2020, p. 15): “(...) o Barão de Paranapiacaba publica duas versões poéticas da tragédia *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo. Em seu livro de 1907, o Barão informa que Dom Pedro II fizera uma tradução em prosa do *Prometeu*, e que o Imperador solicitou-lhe uma versão em versos portugueses a partir de sua tradução em prosa. Mas, como se sabe, o Barão acabou realizando duas versões poéticas. Paranapiacaba ainda informa que Dom Pedro II foi deposto no mesmo ano em que lhe entregou o manuscrito, isto é, 1889”. Já o inglês Percy Bysshe Shelley (1792-1822) deu à tragédia de Ésquilo um final no seu *Prometeu desacorrentado* (1820). Nessa versão inglesa, Zeus (chamado Júpiter na obra de Shelley) é abandonado por seus apoiadores e isso acaba permitindo que o titã seja liberto. Para mais detalhes, ver Scandolara (2013).

⁶²² ASSIS, 1901, p. 361.

verso alexandrino. Todos os últimos versos das estrofes terminam com palavras oxítonas e o esquema rímico é ABAC BABC DDE FFE. Os versos finais dos quartetos rimam entre si, bem como os dos tercetos.

Todavia, não apenas a estrutura se relaciona ao poema de abertura, podemos aproximá-los especialmente pelo movimento e descida que cada um deles sugere. Apesar do título ser “No alto”, a leitura do poema propõe a descida da “encosta” pelo poeta, assim como o corpo de Prometeu foi ao “abismo”. Aquele estranhamento inicial do título “O desfecho” em versos de abertura aparece aqui ao lermos o título “No alto” num poema em que não há a ascensão.

O primeiro verso do soneto nos remete ao lugar romântico do poeta, colocado no “alto da montanha”, como um ser superior inspirado pelo divino.⁶²³ Não bastasse, esse verso nos leva ao primeiro verso do último poema do livro e da seção “Crisálidas”. Na “Última folha”, o eu poético suplicava que a musa – responsável por inspirar os poetas – descesse justamente do “alto da montanha”. Porém, em “No alto”, veremos que o poeta será deposto do lugar superior logo no segundo verso, quando ele ia “descer a vertente do oeste”.⁶²⁴ É nesse momento que ele vê “uma cousa estranha / uma figura má”. O ser que causa medo ao poeta não é nomeado no poema, nem se consegue descrevê-lo ao certo, sendo simplesmente uma “cousa estranha” e chamado de “o outro”.⁶²⁵ Apenas conseguiremos decifrar de quem se trata ao lermos o nome de Ariel na segunda estrofe.

Ariel e Caliban⁶²⁶ são personagens da peça *A tempestade*, de William Shakespeare.⁶²⁷ A peça abria o Primeiro Fólio, de 1623, publicado por John Heminge e Henry Condell e é considerada o último trabalho do poeta inglês, segundo o tradutor da recente publicação feita pela Penguin-Companhia, José Francisco Botelho (2022). A referência à última composição shakespeariana no último poema da última seção e do último livro, não nos parece mero acaso.

⁶²³ No poema machadiano “O profeta”, publicado no dia de Finados de 1855 na *Marmota Fluminense*, o poeta é apresentado como aquele que habita o “sacro templo” e diz aos povos os “decretos de Deus” (ASSIS in REIS, 2009, p. 405). A esse respeito, ver MIASSO & MARQUES (2015).

⁶²⁴ Aqui, é impossível não nos lembrarmos também do poeta Heitor, de “Pálida Elvira”, que sobe a montanha em busca de novas inspirações. Ao regressar e se deparar com a notícia da morte de Elvira, ele sobre outra vez a montanha e quando “ao cimo chega, e desce o oposto lado”, atira-se nas águas (ASSIS, 1901, p. 175).

⁶²⁵ ASSIS, 1901, p. 361.

⁶²⁶ A grafia do nome varia em algumas traduções entre Calibã e Caliban. Escolhemos a segunda versão para respeitar a possibilidade do anagrama com a palavra canibal, como notou Rarael Raffaelli (2014).

⁶²⁷ Não é novidade a presença de um personagem shakespeariano num poema de Machado de Assis. Nas *Falenas*, Romeu aparece no poema “No espaço”, mas esse poema fora subtraído das *Poesias completas*. A referência a *Romeu e Julieta* está na epígrafe de “Quando ela fala”, também das “Falenas”, dessa vez compondo o livro de 1901. Na prosa, segundo a reportagem de Nelson de Sá (2017), há um total de 273 referências a Shakespeare, contabilizando as fontes levantadas por José Luiz Passos e Adriana da Costa Teles.

Rafael Raffaelli (2014), que traduziu a peça numa edição bilíngue da Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, apresenta-nos um resumo bastante completo do enredo:

Em linhas gerais, a peça conta a história de Próspero, Duque de Milão e mago, exilado há doze anos numa ilha, que através de artifícios mágicos fomenta uma tempestade e faz com que o navio no qual viajam seus inimigos aparentemente naufrague. O auxiliar de Próspero nessa tarefa é Ariel, um espírito aéreo, que comanda os demais espíritos elementares. Também habitam a ilha a filha de Próspero, Miranda, e Caliban, um ser exótico e nativo do local, filho da finada bruxa Sycorax e escravizado por Próspero. Os naufragos ficam dispersos pela ilha e sofrem diferentes destinos. Ferdinand, filho de Alonso, Rei de Nápoles, fica isolado, encontra-se com Miranda e se apaixonam. Alonso, o fiel conselheiro Gonzalo, os nobres Adrian e Francisco, Antônio, irmão de Próspero e atual Duque de Milão, e Sebastian, irmão de Alonso, permanecem juntos; após algumas peripécias, incluindo a tentativa de assassinato de Alonso perpetrada por Antônio e Sebastian, os três últimos são tomados por delírios culposos inspirados pela magia. Trínculo, bobo da corte, e Stephano, um despenseiro bêbado, juntam-se a Caliban e conspiram para assassinar Próspero com o intuito de tomar posse da ilha. Próspero confronta Alonso, Antônio e Sebastian com seus próprios crimes e retoma seu ducado, enquanto Trínculo, Stephano e Caliban são castigados devido às suas intenções malévolas. Próspero, ao concretizar seus desígnios, renuncia à sua arte. Ao final, se reúnem para conversar e anuncia-se o casamento entre Ferdinand e Miranda em Nápoles, para onde a nau real intacta se dirigirá no dia seguinte com todos a bordo, com a possível exceção de Caliban. Próspero, então, liberta Ariel. Esses eventos se sucedem no decurso de três horas. No epílogo, Próspero, já destituído de sua magia, dirige-se num monólogo à plateia para que decida sobre o seu destino.⁶²⁸

Na obra de Shakespeare, Caliban não tem uma definição. Ele é filho da finada bruxa com um demônio e tem características de animais, mas, segundo Botelho (2022), a dignidade estética dada pelo poeta inglês a ele demonstra certa nobreza e apreço. Baseado nos estudos de Harold Bloom, o tradutor conta que Caliban estaria entre o humano e o monstruoso e nesse sentido se aproximaria do “*Unheimliche*” de Sigmund Freud. Ariel, por sua vez, apesar de muitas vezes ser descrito como um elemento de ar, também se liga à terra, ao fogo e à água. Na Bíblia, a primeira referência a Ariel está no primeiro versículo do capítulo 29 do livro do profeta Isaías. A leitura bíblica sugere que Ariel seja sinônimo de Jerusalém. Os tradutores Raffaelli (2014) e Botelho (2022) apontam que, em hebraico, a palavra significa “leão de Deus”. Porém, segundo Botelho (2022), a fonte de referência para Ariel pode estar em tratados de magia, nos quais o nome aparece.

⁶²⁸ RAFFAELLI *in* SHAKESPEARE, 2014, p. 7-8.

No poema, Ariel e Caliban são colocados em oposição.⁶²⁹ O primeiro, “sutil”, “gracioso” e “celeste” era quem acompanhava o poeta no “alto da montanha”, é para quem o poeta olha quando tem medo e a quem pergunta “o que será” aquela outra criatura. O segundo, como vimos, não tem nem mesmo nome, é “uma cousa estranha / uma figura má”. Apesar da pergunta feita pelo poeta, Ariel o deixa “sem lhe dar mais resposta” ao se desfazer no ar, tal qual “som festivo e doce” ou “pensamento vão”. Quem ligava o poeta ao alto, Ariel, desfaz-se no poema. Em “O desfecho”, as cadeias que prendiam Prometeu nas rochas do alto do Cáucaso, são diluídas por uma “invisível mão”.⁶³⁰ Não sabemos o que foi do poeta acompanhado, agora, por Caliban, mas somos levados a creditar que o seu destino seria o mesmo abismo para o qual foi o corpo ruído de Prometeu, ligando, novamente, o destino do humano e do divino.

De certa forma, o destino daquele poeta profeta romântico, encarado como um ser de inspiração superior, acaba sendo o mesmo destino de qualquer ser humano no fim da vida. O lugar de prestígio do poeta é destituído em “No alto” não apenas pelo fato de os influxos românticos estarem sendo questionados, mas porque o próprio poeta está se retirando de cena com seu último livro.

As “poesias de pensamento, ou filosóficas”

Após a composição de abertura, há poemas que, aproveitando a nomenclatura dada por Veríssimo (2009), podem ser lidos como versos que trazem uma temática do campo filosófico ou do pensar. No entanto, esse grupo, que vai do segundo ao décimo primeiro poema – “Círculo vicioso”, “Uma criatura”, “A Artur de Oliveira, enfermo”, “Mundo interior”, “O corvo”, “Perguntas sem resposta”, “*To be or not to be*”, “Lindóia”, “*Suave mari magno*” e “A mosca azul” –, não é um grupo homogêneo. Isso porque, na sequência organizacional, teremos os poemas encomiásticos, mas “A Artur de Oliveira, enfermo” está deslocado desse segundo agrupamento, apesar de homenagear o poeta e cronista Artur de Oliveira (1851-1882), patrono da terceira cadeira da Academia Brasileira de Letras. Além disso, Lindóia, mesmo não carregando no título o nome de Basílio da Gama, foi escrito em comemoração ao

⁶²⁹ Na primeira publicação do soneto, na *Revista Brasileira*, a dicotomia entre esses dois seres ficava ainda mais marcada, pois o último verso da primeira estrofe era: “dura, terrena e má” (ASSIS, 1976, p. 86). Assim, Caliban estaria ligado ao terreno e Ariel, por sua vez, ao celeste. Acreditamos que Machado de Assis possa ter alterado o verso para que, ao ser lido com o seu anterior, os versos formassem um alexandrino. No entanto, os dois últimos versos da segunda estrofe, juntos, formam um verso de treze e não de doze sílabas poéticas, provavelmente por não haver a elisão entre a sílaba final da última palavra do terceiro verso com a primeira sílaba da primeira palavra do quarto verso, como acontece nos demais versos hexassílabos.

⁶³⁰ ASSIS, 1901, p. 361.

centenário da morte do escritor. As traduções ao longo da seção parecem servir à temática dos poemas ao redor delas.

Em “Círculo vicioso”, foi mantida a estrutura do poema anterior. Continuamos diante de um soneto de versos alexandrinos, no entanto, altera-se o esquema rímico. As rimas opostas foram adotadas nas quadras e as alternadas nos tercetos:

Círculo vicioso

Bailando no ar, gemia inquieto vagalume:

— “Quem me dera que fosse aquela loura estrela,
Que arde no eterno azul, como uma eterna vela!”
Mas a estrela, fitando a lua, com ciúme:

— “Pudesse eu copiar o transparente lume,
Que, da grega coluna à gótica janela,
Contemplou, suspirosa, a fronte amada e bela!”
Mas a lua, fitando o sol, com azedume:

— “Mísera! tivesse eu aquela enorme, aquela
Claridade imortal, que toda a luz resume!”
Mas o sol, inclinando a rútila capela:

— “Pesa-me esta brilhante auréola de nume...
Enfara-me esta azul e desmedida umbela...
Por que não nasci eu um simples vagalume?”⁶³¹

“Círculo vicioso” possivelmente já era bastante conhecido do público quando estampou a página das *Poesias completas*. O soneto foi publicado sete vezes antes do volume de poesias de 1901: em junho de 1879, na *Revista Brasileira*; em dois de janeiro de 1880, na *Gazeta de Notícias*; ainda em 1880, na *Seleção de Autores Modernos* organizada por F. R. Pereira de Carvalho; no *Almanaque de Notícias* para o ano de 1883; em dois de janeiro de 1887, na *Gazeta de Notícias*; também em 1887, na *Seleção Literária* de Fausto Barreto e Vicente de Sousa; e, por fim, em 23 de julho de 1898, na *Rua do Ouvidor*. Chamou-nos a atenção que o mesmo soneto fora publicado duas vezes no mesmo periódico e na mesma data em anos diferentes: na *Gazeta de Notícias* em dois de janeiro de 1880 e 1887. Fomos buscar essas edições na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, contudo, para o ano de 1880, a hemeroteca traz apenas as publicações a partir de sete de janeiro; para o ano de 1887 há a edição de dois de janeiro, mas com muitos cortes. Ao buscar pelas edições da *Gazeta*, nosso intuito era descobrir o que poderia ter levado o poema a ser publicado duas vezes na mesma data. Talvez o início de um novo ano, de um novo círculo que se repetiria?

⁶³¹ ASSIS, 1901, p. 292.

Em cada estrofe do soneto, temos a fala de um dos personagens e isso se dá de modo gradativo no que diz respeito a característica que todos eles têm e comum: a luz. Primeiro, há o “inquieto vagalume” ansiando ser como a “loura estrela”. Depois, a estrela deseja ser a cópia do “transparente lume”, a lua. Esta, por sua vez, quer a “claridade imortal” do sol. E o sol, não tendo luz maior que ele, cansado de sua “brilhante aureola”, queria ter nascido “um simples vagalume”.⁶³²

Nos dois quartetos e no primeiro terceto, o último verso sempre se inicia com a conjunção adversativa “mas” e termina com os dois pontos para anunciar a fala do próximo “insatisfeito” do círculo. Além disso, com exceção da fala do sol, todas as outras trazem, nos primeiros versos, verbos conjugados no pretérito imperfeito do subjuntivo: “fosse”, “pudesse” e “tivesse”,⁶³³ acentuando a vontade de ter sido aquilo que não se pôde ser.

O vagalume, a estrela e a lua desejam ser como o outro por ansiar algo que não se tem, ambicionando uma luz maior que a sua e insatisfeitos com o que têm. O sol, porém, detentor da iluminação maior ou, quem sabe, de sapiência ou de conhecimento maior, aparece cansado, aborrecido pelo azul do céu que o cobre como a umbela que protege o sacerdote durante o transporte do Santíssimo. Encerrando o círculo, o desejo dele era ser o vagalume. Aquele é grande, no final das contas, deseja ser pequeno. A questão da insatisfação relacionada ao sofrimento nesse poema foi apontada por Ana Lúcia Gazolla de García (1979) quando tratou de temas típicos a Machado de Assis e Arthur Schopenhauer (1788-1860):

Outros temas schopenhaurianos tratados na obra de Machado são a eterna insatisfação humana e a relação existente entre conhecimento e sofrimento. Ambos aparecem ligados no poema “Círculo vicioso” que se presta a interpretação nos dois níveis. O tema da insatisfação é mostrado no círculo de desejos apresentado no poema. Cada uma das “personagens” tem um modelo ideal, e as ambições e desejos de ascensão são frustrados num círculo sem fim.⁶³⁴

Para a pesquisadora, a escolha por personagens em que a luminosidade é ascendente evidencia a progressão do conhecimento, do intelecto e da consciência. Assim, quanto maior conhecimento, mais sofrimento, haja vista o peso sentido pelo sol. Se lermos uma segunda vez as falas dos personagens veremos que, de algum modo, esse sofrimento aparece ali. O vagalume inicia sua fala com um tom um pouco mais leve na expressão “quem dera”; a estrela, não traz uma expressão, apenas começa sua fala pelo verso no pretérito imperfeito do subjuntivo, “pudesse”; a lua, por sua vez, chama a si mesma de “mísera”; e o sol, por fim, traz

⁶³² Id. *ibid.*, p. 292.

⁶³³ Id. *ibid.*, p. 292.

⁶³⁴ GARCÍA, 1979, p. 333.

na primeira palavra o peso – “pesa-me” –,⁶³⁵ o fardo é tão pesado a ponto de o astro ser o único a não trazer exclamações na sua fala, mas duas reticências, como quem fala cansado e pesarosamente.

Vemos que a insatisfação ou mesmo o peso do conhecimento e da sapiência não são sentimentos do eu poético unicamente, mas são dados aos personagens que os carregam e são, aparentemente, comuns à humanidade. Do mesmo modo, a morte e a vida, no poema seguinte, são inerentes ao ser humano e fazem parte de um círculo ou um ciclo do qual não se escapa.

Quase alcançando o total de publicações de “Círculo vicioso”, “Uma criatura” foi publicado seis vezes antes das *Poesias completas*: no terceiro volume da *Revista brasileira*, em 15 de janeiro de 1880; n’*A Estação*, também em 15 de janeiro, mas no ano de 1884; n’*O Vassourense*, em nove de março de 1895; n’*A Semana*, em nove de agosto de 1895; no *Curso de Literatura Brasileira* organizado por Melo Moraes, em 1895; e no *Almanaque dos Teatros* para o ano de 1896. Apesar de os versos ainda serem alexandrinos, não temos mais um soneto. O poema se apresenta em sete tercetos e uma quadra final. As rimas são alternadas não apenas nas estrofes, mas ao longo de todo o poema, de modo que a rima do verso par de cada estrofe será a rima dos versos ímpares da estrofe seguinte (ABA BCB CDC DED EFE FGE GHG HIHI). Sobre os versos do poema, Vitor Cei (2016), destaca que eles estão estruturados em *terza rima* não tradicional e “com pequenas variações, mantêm a mesma estrutura utilizada por Dante na *Divina Comédia*”:⁶³⁶

Uma criatura

Sei de uma criatura antiga e formidável,
Que a si mesma devora os membros e as entranhas,
Com a sofreguidão da fome insaciável.

Habita juntamente os vales e as montanhas;
E no mar, que se rasga, à maneira de abismo,
Espreguiça-se toda em convulsões estranhas.

Traz impresso na fronte o obscuro despotismo
Cada olhar que despede, acerbo e mavioso,
Parece uma expansão de amor e de egoísmo.

Friamente contempla o desespero e o gozo,
Gosta do colibri, como gosta do verme,
E cinge ao coração o belo e o monstruoso.

Para ela o chacal é, como a rola, inerme;
E caminha na terra imperturbável, como
Pelo vasto areal um vasto paquiderme.

⁶³⁵ ASSIS, 1901, p. 292.

⁶³⁶ CEI, 2016, p. 92.

Na árvore que rebenta o seu primeiro gomo
Vem a folha, que lento e lento se desdobra,
Depois a flor, depois o suspirado pomo.

Pois essa criatura está em toda a obra:
Cresta o seio da flor e corrompe-lhe o fruto;
E é nesse destruir que as suas forças dobra.

Ama de qual amor o poluto e o impoluto;
Começa e recomeça uma perpétua lida,
E sorrindo obedece ao divino estatuto.
Tu dirás que é a Morte: eu direi que é a Vida.⁶³⁷

A primeira leitura do poema nos trouxe a lembrança de “O verme”, das “Falenas”. Não apenas pelo fato de trazer uma figura asquerosa, mas principalmente porque a metáfora é construída ao longo das estrofes para ser revelada apenas nos últimos versos da última estrofe. No entanto, há uma diferença. Naquele poema da segunda seção, a metáfora se dava na relação entre a flor e o verme que a consome. A flor era o coração e o verme, o ciúme. Agora, temos uma única criatura, o próprio título anuncia isso, que ao final do poema pode ser interpretada como a Morte ou a Vida, segundo o leitor ou o eu poético. Não foi difícil lembrar do verme ao qual as *Memórias Póstumas* foram dedicadas. Coincidem a primeira publicação do poema e a publicação do romance, ambos foram publicados na mesma edição da *Revista Brasileira* de 1880. Na ocasião, o poema abria os “Cantos ocidentais”. Todavia, as *Memórias Póstumas*, quando apareceram no periódico, ainda não tinham a dedicatória.

A insatisfação no poema anterior é iniciada por meio do vagalume que deseja luz mais duradoura que a sua, em “Uma criatura”, temos a “sofreguidão” de uma “fome insaciável”, ou seja, essa criatura que devora a si mesma nunca está, de fato, satisfeita. E além de “insaciável”, ela é onipresente, pois habita “juntamente” os “vales”, as “montanhas” e o “mar”.⁶³⁸

A terceira e a quarta estrofes mostram um pouco da personalidade dessa criatura e dos seus gostos. Além disso, ambas apresentam traços dicotômicos em seus versos. Sua fronte impõe certo autoritarismo e o olhar é ao mesmo tempo “acerbo e mavioso”, assemelhando-se a uma “expressão de amor e de egoísmo”. Tanto o “desespero” quanto o “gozo” são contemplados com frieza e a criatura gosta igualmente do “colibri” e do “verme”, sendo o coração adornado pelo que é “belo” e pelo que é “monstruoso”.⁶³⁹ Assim, há o que se admirar ou o que se aproveitar mesmo em coisas aparentemente opostas. Isso nos recorda que o

⁶³⁷ ASSIS, 1901, p. 293-294.

⁶³⁸ Id. *ibid.*, p. 293.

⁶³⁹ Id. *ibid.*, p. 293.

escritor que pode ter se valido de imagens românticas nos primeiros versos, é o mesmo que usa insetos e vermes asquerosos em seus poemas mais maduros, sabendo aproveitar os influxos de cada época.

A frente de “obscuro despotismo” da terceira estrofe parece cair bem a alguém que, na quinta estrofe, caminha de modo “imperturbável”. Pela segunda vez o prefixo “im-” é usado para caracterizar a criatura. Na estrofe de abertura, sua fome era “insaciável”. Além disso, essa quinta estrofe traz animais para nos ajudar a entender a tal criatura. Ela considera tanto o chagal quanto a rola, indefesos, apesar de serem animais biologicamente distintos. E o seu caminhar imperturbável é comparado ao caminhar de um “paquiderme” pela areia.⁶⁴⁰ Antigamente, categorizava-se como paquidermes os animais com pele dura e grossa, como os elefantes e hipopótamos. Mas há algo além para observarmos na estrofe, pois, em sentido figurado, tanto o chagal quanto o paquiderme podem designar um indivíduo de pouca inteligência.⁶⁴¹

A estrofe seguinte nos leva a um ciclo interminável da vida na natureza, como aquele círculo vicioso de outrora, pois do primeiro “gomo” da árvore vem a “folha” e lentamente se “desdobra” até que chegue à “flor” e, depois dela, o fruto, ou o “pomo”. Ora, não é do fruto que sairão as sementes que gerarão uma nova árvore que novamente passará pelo mesmo ciclo? Na penúltima estrofe, a criatura, como já podíamos imaginar pela sua onipresença da segunda estrofe, “está em toda a obra”. É ela quem corrompe o fruto vindo da flor daquela árvore da estrofe anterior e ao corromper esse fruto, ou seja, destruí-lo, fazê-lo cair do pé, é que a criatura dobra suas “forças”.⁶⁴² Se a criatura, como o eu poético revela no último verso é a Vida, então não há vida sem que o fruto caia para que as sementes germinem. É preciso que haja a Morte, para que se tenha a Vida.

Sem fazer distinção entre os seres, sejam chacais ou rolas, polutos ou impolutos, a criatura a todos ama. E aquele ciclo metaforizado pela árvore aparece na estrofe final como uma “perpétua lida” que “começa e recomeça”. Porém, no verso final, somos levados a questionar o despotismo de outrora, pois há algo que é superior a essa criatura, o “divino estatuto”, ao qual ela obedece sorrindo. É como se nada, nem mesmo aquela que caminha imperturbavelmente sobre a terra pudesse escapar da lei divina, como não se escapa da morte. O verso final, como sabemos, revela que a criatura pode ser lida como a Morte, mas o eu poético a chama de Vida, ambos os substantivos grafados com as iniciais maiúsculas, como se

⁶⁴⁰ Id. *ibid.*, p. 293-294.

⁶⁴¹ MICHAELIS, 2022c e 2022d, s/p.

⁶⁴² ASSIS, 1901, p 294.

não fossem comuns e carregassem maior importância. Também podemos notar aqui que, diferentemente do artigo indefinido usado no título do poema, adota-se o artigo definido para se referir à Morte e à Vida. Assim, sendo a criatura, Morte ou Vida, é algo em definitivo.⁶⁴³ A morte e a vida são colocadas no poema como isso a quem nada consegue fugir, está em todos os lugares e consome todos os seres sobre os quais se impõem.

A ruptura no grupo dos poemas filosóficos

Depois de dois poemas mais filosóficos, temos a primeira “quebra” nesse grupo com o encomiástico “A Artur de Oliveira, enfermo”. Não conseguimos precisar o porquê de Machado de Assis não ter deslocado a composição para junto de outras como “Antônio José”, “Spinoza”, “Gonçalves Crespo”, “Alencar” etc. Esse é o primeiro poema em que os versos não são alexandrinos. Ao longo das quinze quadras, os versos ímpares têm oito sílabas poéticas e os versos pares, quatro. Intercalam-se quadras de rimas opostas e quadras de rimas alternadas:

A Artur de Oliveira, enfermo

Sabes tu de um poeta enorme
Que andar não usa
No chão, e cuja estranha musa,
Que nunca dorme,

Calça o pé, melindroso e leve,
Como uma pluma,
De folha e flor, de sol e neve,
Cristal e espuma;

E mergulha, como Leandro,
A forma rara
No Pó, no Sena, em Guanabara
E no Escamandro;

Ouve a Tupã e escuta a Momo,
Sem controvérsia,
E tanto ama o trabalho, como
Adora a inércia;

Ora do fuste, ora da ogiva,
Sair parece;
Ora o Deus do ocidente esquece
Pelo deus Siva;

Gosta do estrépito infinito,
Gosta das longas

⁶⁴³ Vitor Cei (2016) analisou esse poema machadiano o aproximando no niilismo e do pessimismo, num diálogo com Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Solidões em que se ouve o grito
Das arapongas;

E, se ama o lépido besouro,
Que zumbe, zumbe,
E a mariposa que sucumbe
Na flama de ouro,

Vagalumes e borboletas,
Da cor da chama,
Roxas, brancas, rajadas, pretas,
Não menos ama

Os hipopótamos tranquilos,
E os elefantes,
E mais os búfalos nadantes,
E os crocodilos,

Como as girafas e as panteras,
Onças, condores,
Toda a casta de bestas-feras
E voadores.

Se não sabes quem ele seja
Trepa de um salto,
Azul acima, onde mais alto
A águia negreja;

Onde morre o clamor iníquo
Dos violentos,
Onde não chega o riso oblíquo
Dos fraudulentos;

Então, olha de cima posto
Para o oceano,
Verás num longo rosto humano
Teu próprio rosto.

E hás de rir, não do riso antigo,
Potente e largo,
Riso de eterno moço amigo,
Mas de outro amargo,

Como o riso de um deus enfermo
Que se aborrece
Da divindade, e que apetece
Também um termo...⁶⁴⁴

Artur de Oliveira (1851-1882) é o patrono da cadeira de número três da Academia Brasileira de Letras. Segundo sua biografia no site da ABL, foi cronista, professor no Colégio Pedro II e na Escola Normal e poeta. Luís Filipe Vieira Souto foi quem, em 1936, reuniu, sob

⁶⁴⁴ ASSIS, 1901, 295-297.

o título *Dispersos*, alguns dos textos de Artur. A biografia da ABL destaca sua leitura intensa, que também encontraremos no poema e no conto “O anel de Polícrates”, nos *Papéis Avulsos* (1882). Na ocasião da publicação desse conto, Machado de Assis acrescentou uma nota, na qual repete integralmente seu texto publicado n’A *Estação* em 31 de agosto de 1882, homenageando Artur, falecido dez dias antes. O poema republicado nas “Ocidentais” fazia parte do texto no periódico e foi, então, publicado na nota D do livro de contos. Na nota referente ao conto “O anel de Polícrates”, o escritor anuncia que Artur de Oliveira “era (...) o original deste personagem. Menos a vaidade, que não tinha, e salvo alguns rasgos mais acentuados, este Xavier era o Artur”.⁶⁴⁵

Homenageado em verso e prosa, o conto, a nota no jornal e o poema têm em comum o reconhecimento dos estudos e da quantidade de ideias de Artur, encarado por nós aqui não como a figura física do cronista, professor e poeta; mas como o Artur do poema ou o Xavier do conto. O conto é feito todo pelo diálogo de A e Z, mas A conhece um Xavier desconhecido por Z. A vastidão das ideias aparece no conto numa das falas de A:

Upa! Conheço-o há muito mais tempo, desde que ele estreou na Rua do Ouvidor, em pleno Marquês de Paraná. Era um endiabrado, um derramado, planeava todas as coisas possíveis, e até contrárias, um livro, um discurso, um medicamento, um jornal, um poema, um romance, uma história, um libelo político, uma viagem à Europa, outra ao sertão de Minas, outra à lua, em certo balão que inventara, uma candidatura política, e arqueologia, e filosofia, e teatro, etc., etc., etc. Era um saco de espantos. Quem conversava com ele sentia vertigens. Imagine uma cachoeira de ideias e imagens, qual mais original, qual mais bela, às vezes extravagante, às vezes sublime. Note que ele tinha a convicção dos seus mesmos inventos.⁶⁴⁶

O texto d’A *Estação*, por sua vez, traz o temperamento literário raro de Artur de Oliveira e a sua “torrente de ideias”:

Conheci-o desde que chegou do Rio Grande do Sul, com dezessete ou dezoito anos de idade; e podem crer que era então o que foi aos trinta. Aos trinta lera muito, vivera muito; mas toda aquela pujança de espírito, todo esse raro temperamento literário que lhe admirávamos, veio com a flor da adolescência; desabrochou com os primeiros dias. Era a mesma torrente de ideias, a mesma fulguração de imagens. Há algumas semanas, em escrito que viu a luz na *Gazeta de Notícias*, defini a alma de um personagem com esta espécie de hebraísmo: — chamei-lhe um saco de espantos. Esse personagem (posso agora dizê-lo) era, em algumas partes, o nosso mesmo Artur, com a sua poderosa loquela e extraordinária fantasia. Um saco de espantos. Mas, se o da minha invenção morreu exausto de espírito, não aconteceu o mesmo a Artur de Oliveira, que pôde alguma vez ficar prostrado, mas não exauriu

⁶⁴⁵ Id., 1882a, p. 295. Segundo a nota, “O anel de Polícrates” fora publicado semanas antes na *Gazeta de Notícias*.

⁶⁴⁶ Id. *ibid.*, p. 196.

nunca a força genial que possuía. // Um organismo daqueles era naturalmente irrequieto. (...)⁶⁴⁷

No poema, o “saco de espantos” que era Artur de Oliveira estará derramado ao longo das estrofes que anunciam “todas as coisas possíveis” que se passavam nas ideias do poeta enfermo, com uma possível tuberculose. A grandiosidade do poeta aparece no verso inicial, uma vez que ele é adjetivado como “enorme” e a musa que o inspira, “nunca dorme” (temos de volta a musa romântica dos primeiros versos).⁶⁴⁸ Sua superioridade está no posto elevado que ocupa, pois não anda “no chão”, talvez por ter a “cabeça nas nuvens”, tomado de tantas ideias.

Da primeira até a décima estrofe – com exceção da oitava, que não traz nenhuma pontuação no verso final –, todos os versos finais são encerrados com vírgula ou ponto e vírgula, uma vez que tais estrofes parecem ser uma descrição de como era Artur, das suas ideias e gostos. Sendo o poeta aquele “saco de espantos” ou aquela “torrente de ideias”, não é de se estranhar que a maior parte do poema seja justamente dedicada à quantidade de assuntos e interesses do homenageado.

Continuando a engrandecer Artur, na segunda estrofe, os pés dele são calçados “de folha e flor, de sol e neve / Cristal e espuma;”.⁶⁴⁹ Há nos versos elementos aparentemente opostos, como o sol e a neve, ou o cristal duro e a espuma líquida. Na estrofe seguinte, os diferentes interesses de Artur serão elucidados pela geografia na menção de diferentes rios ou baías espalhados pelo mundo: o italiano rio Pó, o francês rio Sena, a brasileira baía de Guanabara, e turco rio Menderes ou Escamandro.⁶⁵⁰

A “controvérsia” das ideias de Artur aparece na estrofe seguinte não apenas pelo segundo verso, mas no seu ouvir ao deus dos índios, Tupã, e no seu escutar à grega Momo, a personificação feminina do sarcasmo, segundo Juanito de Souza Brandão (2021). Não bastasse, há na estrofe o amor ao trabalho e a adoração à inércia, outros dois termos antagônicos. O eu poético aproxima Tupã e Momo e o trabalho e a inércia usando termos semelhantes para cada elemento da dicotomia. Assim, usa ouvir para Tupã e escutar para Momo; e amar para o trabalho e adorar para a inércia. Apesar de terem conotações parecidas, os verbos usados não são exatamente iguais, mas próximos apenas.

Na quinta estrofe, a controvérsia continua no “suste” e na “ogiva”, no “Deus do ocidente” que é esquecido em função do “deus Siva”, provavelmente o deus hindu Shiva. E na

⁶⁴⁷ Id., 1882a, p. 182.

⁶⁴⁸ Id., 1901, p. 295.

⁶⁴⁹ Id. *ibid.*, p. 295.

⁶⁵⁰ Seguindo a *Iliada*, as batalhas da Guerra de Tróia aconteceram nas redondezas desse rio.

estrofe seguinte, a dicotomia aparece no gosto pelo “estrépito infinito” ao mesmo tempo que se gosta do silêncio presente nas “solidões em que se ouve o grito / Das arapongas”. E, por fim, da sétima à décima estrofe, o eu poético usará “toda a casta de bestas feras / e voadores” para contar como Artur ama a diferentes tipos de animais.⁶⁵¹ Primeiro, há os insetos, pequenos e leves: o besouro, a mariposa, os vagalumes e as borboletas. Eles são colocados em oposição a animais maiores e até ferozes: hipopótamos, elefantes, búfalos, crocodilos, girafas, panteras, onças e condores. A princípio, pode parecer que a oposição se dá entre insetos voadores e animais terrestres (ou terrestres e aquáticos, no caso do crocodilo), contudo, o último animal da lista é o condor, um pássaro. Apesar de voar, como os insetos, o condor é uma ave maior. Certamente, aqui, o eu poético não trata do gosto de Artur por animais, especificamente, mas os usa para exemplificar a quantidade de interesses do seu homenageado. Mesmo que esses termos sejam antagônicos, todos eles têm o seu lugar nas ideias de Arthur, como se não se opusessem uns aos outros.

Da décima primeira até a décima terceira estrofe, o eu poético não falará mais das características de Artur, mas de como o leitor deve proceder caso não conheça o poeta de quem se fala. Para conhecer o poeta que não usa andar “no chão” é preciso subir, trepar “de um salto”, “azul acima”, “mais alto”.⁶⁵² É preciso ir onde o eu poético da “Última folha” diria que não chega o “vão rumor dos homens”⁶⁵³ e o eu poético de “Artur de Oliveira, enfermo” diz que “não chega o riso oblíquo / Dos fraudulentos”. Só desse lugar superior onde habitam musas e poetas enormes é que se pode, olhando “de cima”, ver um “longo rosto humano / Teu próprio rosto”.⁶⁵⁴ Ao dizer que o leitor do poema verá o próprio rosto, podemos fazer três leituras do verso. A primeira leitura nos permite interpretar que o leitor verá o próprio rosto de Artur que nos versos seguintes terá se aborrecido da divindade e pode ter descido desse lugar superior. A segunda, que o poeta se faz humano e seu rosto, visto de cima, é o próprio rosto de todos os homens. E, a terceira, que o interlocutor do eu poético é Artur, já que o poema é dedicado a ele e talvez ele mesmo não se reconheça nas homenagens prestadas.

Se nos lembrarmos que Artur de Oliveira não publicou nenhum livro em vida, é possível que ele fosse conhecido pelo círculo literário que frequentava, mas não fosse conhecido do público leitor de modo geral. Em carta a Machado de Assis em 28 de julho de 1882, já doente, Artur escreve: “estou coligindo os meus livros, porque antes de partir vou pô-

⁶⁵¹ ASSIS, 1901, p. 295.

⁶⁵² Id. *ibid.*, p. 297.

⁶⁵³ Id. *ibid.*, p. 52.

⁶⁵⁴ ASSIS, 1901, p. 297.

los em leilão (...).⁶⁵⁵ Possivelmente, reconhecendo a gravidade da enfermidade, o poeta porto alegre tenha tentado reunir seus textos, no entanto, não houve tempo para publicá-los.

As duas estrofes finais nos fazem pensar que a leitura mais acertada seja a última, Artur no alto reconhecendo a si mesmo no poema machadiano, isso porque, o eu poético conta que ao ver o próprio rosto, o leitor “[há] de rir”, não mais o riso da juventude (afinal, segundo o texto d’*A Estação*, Artur de Oliveira tinha dezessete ou dezoito anos quando Machado de Assis o conheceu), mas o riso amargado pela enfermidade. Na última estrofe, o poeta é endeusado, mas se cansa da divindade e possivelmente do sofrimento causado pela doença, apeteendo-lhe o termo à vida, tal qual Prometeu.

A acreditar no que Machado escrevera n’*A Estação*, o poema teria sido composto enquanto Artur de Oliveira ainda estava vivo, apesar de enfermo, como anuncia o título do poema. No entanto, o fim da vida já está anunciado na estrofe final e talvez por isso Machado não teria entregado o poema ao amigo ainda em vida: “foi ao sair de, uma dessas visitas, que escrevi estes versos, recordando os arrojos dele comparados com o atual estado. Não lhos mostrei; e dou-os aqui para os seus amigos (...)”.⁶⁵⁶ É provável que o desejo pelo fim do sofrimento causado pela doença, vindo com a morte ou não, não fosse um fato desconhecido das pessoas próximas a Artur, haja a vista a carta que ele escreve ao pai em 13 de julho de 1882, pouco mais de um mês antes de falecer:

Estou sempre na mesma, martirizado, flagelado e dilacerado cruelmente. Só o que ouço são as tais frases sacramentais com que as pessoas alheias à dor e ao sofrimento costumam apurar a paciência dos pobres diabos que como eu, de há muito resignaram-se a todos os martírios. Mas eu não sou de ferro. O corpo e o espírito já capitularam. *Venha o descanso, é o meu maior desejo.*⁶⁵⁷

A amizade entre Machado de Assis e Artur de Oliveira não teve tanto tempo para nos revelar outros frutos, mas foi suficiente para que o poema em homenagem ao “saco de espantos” fosse escolhido para ocupar as páginas do último livro de poemas machadiano. Numa carta, em 10 de agosto de 1878, Artur convida Machado e Carolina para um jantar em comemoração ao seu aniversário:

Meu Machado.

Minha mulher toma a liberdade de convidar a tua Excelentíssima Mulher para jantar amanhã em nossa companhia. É o dia dos meus anos. Sei que é uma exigência tremenda que imponho à tua boa e indulgente amizade. Mas o que queres? Quem faz anos é mais ou menos despótico.

⁶⁵⁵ OLIVEIRA *apud* ASSIS, 2011b, p. 229.

⁶⁵⁶ ASSIS, 1882a, p. 182.

⁶⁵⁷ OLIVEIRA *apud* ASSIS, 2011c, p. 230, grifos nossos.

Agora um pedido: rogo ao amigo e ao mestre que deixe em casa o finíssimo falador do Eleazar, e que venha tão somente o Machado de Assis que se sacrifica pelos amigos, ao ponto de partilhar com eles o caldo espartano –, e as torturas de Guatemozin no ... estômago!
Pobre estômago! Desgraçado mártir!

Teu
Artur de Oliveira⁶⁵⁸

Os pronomes possessivos no início e no final da carta e a referência à “boa a indulgente amizade” dão o tom amistoso à carta. Segundo Irene Moutinho (2011b), Artur de Oliveira, aos dezoito anos, teria conquistado a simpatia de Machado de Assis depois de “defendê-lo de ataques publicados por Joaquim Garcia Pires de Almeida (1869)”.⁶⁵⁹ Fosse esse o motivo da amizade ou não, ele era visto pelo autor das *Poesias completas* como um bom amigo, que, não tendo publicado obras em vida, não teria deixado nada para o público. Porém, os que eram do seu círculo de amizade, saberiam reconhecer a homenagem prestada:

Os amigos dele apreciarão o sentido desses versos. O público, em geral, nada tem com um homem que passou pela terra sem o convidar para coisa nenhuma, um forte engenho que apenas soube amar a arte, como tantos cristãos obscuros amaram a Igreja, e amar também aos seus amigos, porque era meigo, generoso e bom.⁶⁶⁰

É impossível afirmar o que teria levado esse poema a ser deslocado das demais composições encomiásticas das “Ocidentais”. Teria sido uma escolha do autor ou uma falha na montagem tipográfica? De todo modo, ele acaba se destacando dos demais justamente por ocupar esse lugar afastado de seu grupo.

De volta aos alexandrinos no “Mundo interior”

Depois da homenagem ao enfermo Artur de Oliveira, o leitor encerra um poema que trata do outro para iniciar um que olha para o interior em contraste com o exterior. Voltamos, aqui, para as composições de “pensamento ou filosóficas” e para os versos alexandrinos, com exceção do último verso dos dois quartetos, os quais contam com oito sílabas poéticas cada. O poema é um soneto e no primeiro quarteto as rimas são opostas; no segundo quarteto e no primeiro terceto, elas são alternadas; e no terceto final há outro esquema rímico (ABBA ABAB CDC DEE):⁶⁶¹

⁶⁵⁸ Id. *ibid.*, p. 156.

⁶⁵⁹ MOUTINHO *apud* ASSIS, 2011b, p. 5, nota de rodapé n. 1.

⁶⁶⁰ ASSIS, 1882a, p. 182.

⁶⁶¹ José Américo Miranda & Gilson dos Santos, em conversa publicada na *Machado de Assis em linha*, contam que a heterometria dos versos e do esquema rímico conferem à estrutura do poema “certa assimetria” (MIRANDA & SANTOS, 2021, p. 2).

Mundo interior

Ouço que a natureza é uma lauda eterna
De pompa, de fulgor, de movimento e lida,
Uma escala de luz, uma escala de vida
De sol à ínfima luzerna.

Ouço que a natureza, — a natureza externa, —
Tem o olhar que namora, e o gesto que intimida,
Feiticeira que ceva uma hidra de Lerna
Entre as flores da bela Armida.

E contudo, se fecho os olhos, e mergulho
Dentro em mim, vejo à luz de outro sol, outro abismo,
Em que um mundo mais vasto, armado de outro orgulho,

Rola a vida imortal e o eterno cataclismo,
E, como o outro, guarda em seu âmbito enorme,
Um segredo que atrai, que desafia — e dorme.⁶⁶²

O soneto foi publicado três vezes antes das *Poesias completas*: n' *A Quinzena*, em 20 de fevereiro de 1886; n' *A Semana*, um mês depois, em 20 de março de 1886; e n' *O Álbum*, em outubro de 1893.

Como o título antecipa, o poema cuida daquilo que se passa no interior do eu poético e veremos que isso se dá em comparação com o mundo exterior. A oposição entre o externo e o interno é chamada por Péricles Eugênio da Silva Ramos (2021) de macro e microcosmo, respectivamente.⁶⁶³ Assim, as duas primeiras estrofes, não por acaso as maiores em versos, tratam do mundo exterior por meio da natureza. Os primeiros versos de cada uma dessas estrofes se iniciam do mesmo modo: “ouço que a natureza (...)”. Na primeira estrofe, a natureza é chamada “lauda eterna”.⁶⁶⁴ É a eternidade dessa lauda que nos leva, ao lado de José Américo Miranda e Gilson dos Santos, a relacioná-la ao que é divino, à “obra do criador”.⁶⁶⁵ A segunda estrofe especifica de quê natureza se fala no aposto do primeiro verso: “a natureza externa”. O exterior, ou o mundo de aparências, tem “pompa”, “fulgor”, “movimento”, “lida”, “luz”, “vida”, “olhar que enamora”, “gesto que intimida”. Ou seja, esse mundo traz elementos tidos comumente como bons, vívidos. Porém, os dois últimos versos da dupla de quartetos fazem com que desconfiemos do mundo ou da natureza exterior, pois ela é chamada feiticeira, pois entre as flores do jardim da “bela Armida”, está uma “hidra de Lerna”.⁶⁶⁶ As referências são de Torquato Tasso (1544-1595) na sua *Jerusalém Libertada* (1581) e da mitologia grega,

⁶⁶² ASSIS, 1901, p. 298.

⁶⁶³ RAMOS *apud* MIRANDA & SANTOS (2021).

⁶⁶⁴ ASSIS, 1901, p. 298.

⁶⁶⁵ MIRANDA & SANTOS, 2021, p. 8.

⁶⁶⁶ Id. *ibid.*, p. 298.

respectivamente. No jardim de Armida, por meio de seus encantos, as flores nunca murchavam e ela atraía os cruzados que deveriam estar lutando na guerra. A hidra de Lerna, por sua vez, remete a um monstro com corpo de dragão e várias cabeças de serpente que habitava o lago de Lerna. Ao se cortar a cabeça do monstro, nasciam outras duas em seu lugar. A hidra de Lerna fora derrotada por Hércules (Hércules, na mitologia romana). Desse modo, ser seduzido por esse mundo exterior pode ser perigoso.

A partir da penúltima estrofe, sabemos que se introduzirá um assunto contrário à natureza externa por meio da conjunção adversativa que abre o primeiro verso do primeiro terceto: “e contudo (...)”. Se ora se falava do externo, agora somos conduzidos para o mundo interior por meio de um movimento, inclusive, físico, o fechar os olhos que levará a um “mergulho” do eu poético dentro de si. A contradição se dá, inclusive, na mudança das rimas de A e B nos quartetos para C, D e E nos tercetos, como notou Miranda & Santos (2021). O sol, já não é o mesmo daquela primeira estrofe, mas “outro sol” cuja luz revelará “outro abismo” em que “rola a vida imortal e o eterno cataclismo”. Nesse primeiro verso da estrofe final, além do movimento para baixo e do abismo, recordando a morte de Prometeu em “O desfecho”, chamam a atenção os adjetivos “imortal” e “eterno”. É como se os desastres, as catástrofes da vida estivessem para além da mortalidade, haja vista que, aqui, a vida é imortal e o cataclismo é eterno. Por fim, como aquela outra natureza exterior e feiticeira, o mundo interior também tem algo, um “segredo” que “atrai” e “desafia”, um não sei quê capaz de gerar inquietação e busca. E o soneto é finalizado com a conjunção adversativa e o verbo separados no verso pelo travessão: “— e dorme”. É essa pequena expressão associada ao fechar dos olhos que nos leva à possibilidade de interpretar a dicotomia trazida pelo poema do externo e o interno como o acordar e o dormir. O mergulho dentro de si poderia se relacionar ao momento pré-sono, nos pensamentos que aparecem ao deitar a cabeça no travesseiro.⁶⁶⁷

Como dissemos noutra momento, o eu poético das “Ocidentais” traz algo que ultrapassa a si mesmo. Ainda quando trata de um mundo interior, veremos que no conjunto do poema, não é sobre si que ele trata.⁶⁶⁸ É a relação antitética disso que se encontra ao fechar os olhos em comparação com aquilo que se vê de olhos abertos que fará com que o poema cuide de assuntos que vão além dos sentimentos exclusivos do eu poético.

⁶⁶⁷ Ravel Giorgano Paz (2002) traz o poema hugoano “Ce qu’on entend sur la montagne” como uma das referências para o “Mundo interior” machadiano. Ainda sobre esse poema, Paul Dixon (2019) aproximou a temática do mundo exterior às passagens de *Quincas Borba* em que “os personagens são atraídos para olhar através das janelas quando estão envolvidos em seus pensamentos mais íntimos” (p. 146).

⁶⁶⁸ Como notou Paul Dixon (2019), o externo desse soneto podem ser aproximados ao que seria a “alma exterior” do conto “O espelho”.

A primeira tradução das “Ocidentais” é “O corvo”, traduzido de Edgar Allan Poe (1845). Antes de lermos o poema, consideramos importante salientar que não vamos nos deter, aqui, a questões específicas da tradução. Interessa-nos, nesse momento, o que esse poema representa dentro das “Ocidentais” e do conjunto maior das *Poesias completas*.⁶⁶⁹ A investigação do original consultado por Machado de Assis ou de traduções intermediárias, geralmente francesas, que ele possa ter usado, dificulta a “especulação” verso a verso, como apontou John Gledson no seu *Machado de Assis e confrades de versos* (1998). O estudioso afirma que a tradução de “The Raven” é a mais famosa das traduções machadianas e justifica esse sucesso pela liberdade dos versos que, apesar de não coincidirem com o “talhe” original, é “tão rígido quanto” e permite um “ritmo natural e suficientemente variado”.⁶⁷⁰

A tradução machadiana foi publicada quatro vezes antes do volume de 1901: n’A *Estação*, em 28 de fevereiro de 1883; no *Almanaque do Vassourense* para o ano de 1888; e duas vezes na *Gazeta de Notícias*, em 16 de agosto de 1888 e em sete de março de 1892. A Comissão Machado de Assis (1976) faz um interessante cotejo entre os versos publicados nos periódicos e suas várias alterações. Nós, no entanto, partiremos da versão das “Ocidentais”.

A rigidez da forma apontada por Gledson (1998) aparece no poema machadiano nas suas 18 estrofes de dez versos cada. Em cada estrofe, há um recuo diferente no início do verso de acordo com a sua métrica. Assim, em cada estrofe, os versos mais recuados serão aqueles de oito sílabas poéticas, ou seja, o primeiro, o segundo, o quarto, o oitavo e o décimo versos; os que apresentam um recuo intermediário são os versos decassílabos, o quinto, o sexto e o sétimo versos; por fim, não apresentam nenhum recuo os versos alexandrinos, o terceiro e o novo versos. As rimas, por sua vez, são emparelhadas do primeiro ao sexto versos; e opostas nos quatro versos finais de cada estrofe. Para melhor visualização da estrutura, eis a primeira estrofe do poema:

Em certo dia, à hora, à hora
Da meia-noite que apavora,
Eu, caindo de sono e exausto de fadiga,
Ao pé de muita lauda antiga,
De uma velha doutrina, agora morta,
Ia pensando, quando ouvi à porta
Do meu quarto um soar devagarinho

⁶⁶⁹ Fernando Pessoa (1888-1935) também traduziu “O corvo”, publicando sua versão em 1º de outubro na revista *Athena*. Na ocasião, Pessoa advertiu que o ritmo coincidia com o original (POE, 2018).

⁶⁷⁰ GLEDSON, 1998, p. 10. Ainda sobre essa tradução, Jean-Michel Massa (2008) fez uma breve apreciação entre os versos traduzidos por Machado de Assis e a tradução francesa feita por Charles Baudelaire (1821-1867). O pesquisador francês conta que “os erros de Baudelaire são (...) repetidos e às vezes ampliados” pelo escritor brasileiro, que “nem sempre verificou no texto original a tradução francesa. (...) Existem, por outro lado, muitas diferenças entre a versão de Baudelaire e a de Machado de Assis, mas é o bastante mostrar a filiação do textos, e para constatar que ‘The Raven’ não se traduz em português do Brasil por ‘corvo’, mas ‘corbeau’ ” (p. 56).

E disse estas palavras tais:
 “É alguém que me bate à porta de mansinho;
 Há de ser isso e nada mais”.⁶⁷¹

Essa primeira estrofe faz com que coloquemos em dúvida tudo o que se passará adiante no poema, pois o eu poético conta que estava “caindo de sono e exausto de fadiga”. Assim, não é possível saber se o que ele vê e ouve é real ou é delírio do cansaço depois de ler “muita lauda antiga”. “À hora, à hora” é definida no poema não por acaso como “meia noite que apavora”, trazendo um aspecto sombrio para os versos. A primeira fala é do eu poético consigo mesmo, consolando a si próprio diante da possibilidade de ter ouvido alguma coisa: “é alguém que me bate à porta de mansinho; / Há de ser isso e nada mais”.⁶⁷²

Enquanto na primeira estrofe o aspecto sombrio foi trazido pelo horário, na segunda, será trazido pelo reflexo do fogo no chão, provavelmente de uma lareira acesa para aquecer o lar durante um “glacial dezembro”. O reflexo não era do fogo, simplesmente, mas da “última agonia” de Lenora, a quem os anjos chamaram nos céus. Nessa estrofe, o eu poético afirma duas vezes que “bem [s]e lembr[a]” daquela ocasião. Porém, é difícil acreditar em quem estava sonolento e fadigado. A leitura da “lauda antiga” da primeira estrofe estará, na segunda, nos livros que o eu poético estudava como uma maneira de aliviar “(em vão!)” as “saudades imortais” da sua amada mortal.⁶⁷³ Ao adjetivar a saudade como imortal, o eu poético coloca o sentimento como superior à Lenora e a si mesmo, já que ambos são mortais.

Na estrofe seguinte, aparecem dois rumores. O rumor não é um som distinto, mas confuso, que não se pode definir bem. Logo, a escuridão da noite somada ao som que não se define acentuam a atmosfera sombria do poema. O primeiro rumor, “triste, vago, brando”, é o responsável pelo segundo, que nasce no coração do eu poético, como algo jamais sentido por ele. Para que cessasse o rumor, o eu poético levanta-se “de pronto” do seu leito e novamente fala numa tentativa de consolar a si mesmo, levantando a hipótese de ser uma “visita amiga” atrasada, “há de ser isso e nada mais”. Tal qual na primeira estrofe, a fala do eu poético aparece na segunda metade da estrofe. Todavia, na quarta estrofe, a fala é deslocada para o meio quando o eu poético vai, finalmente, abrir a porta para verificar quem bate “de manso e manso”. Ele se desculpa antecipadamente com a possível visita, afirmando que já cochilava e que precisava de descanso, o que nos leva a novamente desconfiar do que nos conta. O ímpeto

⁶⁷¹ ASSIS, 1901, p. 299.

⁶⁷² Id. *ibid.*, p. 299.

⁶⁷³ Id. *ibid.*, p. 299-300.

de abrir a porta só aconteceu depois que o eu poético se sentiu “forte”, mas ao escancarar a porta, encontrou “a noite somente, / somente a noite, e nada mais”.⁶⁷⁴

O eu poético “escruta”, isto é, averigua minuciosamente, certa sombra na quinta estrofe. Aqui, podemos notar dois pontos de interesse: o primeiro deles é que, novamente, temos algo não muito definido no poema, outrora era um rumor, agora, uma “sombra” que “assombra”; e o segundo, é o modo como o eu poético observa essa sombra, além da observação detalhada do seu escutar, ele o faz com “longo olhar”, podendo ser um olhar de longo alcance ou de longo tempo. A longitude estará, inclusive, no “silêncio amplo”. Na estrofe, não há uma fala do eu poético, mas há um “suspiro escasso” repetido pelo eco e que reverbera nos versos, pois há na estrofe a repetição de palavras iguais ou semelhantes (com o mesmo radical), dando a impressão justamente do eco. Temos “sombra” e “assombra” finalizando os dois primeiros versos, a palavra “calado” encerrando o quarto verso e se repetindo para iniciar o quinto verso, e a “quietação quieta” de novo no quinto verso. Ademais, o eco percorre todo o poema nas repetições de termos nas estrofes, como “à hora, à hora”, na primeira estrofe; “bem me lembro! bem me lembro”, na segunda; “de manso e manso” e “a noite somente, / somente a noite” na terceira; ou ainda, no “mais” que encerra cada estrofe, sendo a maioria delas uma variação de “nada mais” e “nunca mais”. É por meio do eco que o leitor experiencia a mesma sensação do eu poético que estava diante da ave que repetidamente respondia: “nunca mais”.⁶⁷⁵

Depois de ter escancarado a porta na quarta estrofe, na sexta e sétima, é a vez da janela. A alma do eu poético, de forte passa a “incendiada” e a força da pancada é acentuada. “A explicação do caso misterioso”, agora, está no vento que pode ter feito a janela bater. Ao abrir a janela, “tumultuosamente” entra um corvo “digno de antigos dias”. A ave, como era de se esperar de um ser não humano, não foi cortês ao entrar, mas seu aspecto era “de um lord e de uma lady”. O corvo pousa, ou melhor, “trepá” no “alto da porta” num “busto de Palas” e por ali fica. O lugar alto, acima da filha de Tritão na mitologia grega, dará ao corvo ao longo do poema um posto soberano, a quem o eu poético procura para tentar encontrar respostas. A soberania estará também na postura da ave na estrofe seguinte: “rígida postura”, “gesto severo”. É nessa oitava estrofe que será feita a primeira pergunta para a “ave feia e escura”. O eu poético quer saber o nome do seu interlocutor. Para todas as perguntas feitas dessa estrofe em diante, a resposta será sempre a mesma: “nunca mais”.⁶⁷⁶

⁶⁷⁴ Id. *ibid.*, p. 300.

⁶⁷⁵ Id. *ibid.*, p. 299-302.

⁶⁷⁶ Id. *ibid.*, p. 301-302.

Apesar das suas perguntas, o eu poético não entende as respostas do corvo, ainda que diga que fica “atônito” ao perceber que o pássaro “entendia / A pergunta que lhe fazia”. Nessa nona estrofe, o eu poético destaca como ninguém jamais teria visto semelhante coisa: “uma ave negra, friamente posta / Num busto, acima dos portais, / Ouvir uma pergunta e dizer em resposta / Que este é seu nome: ‘Nunca mais’ ”. Na estrofe seguinte, o eu poético atribui o limitado “vocabulário” do “corvo solitário” ao estado da alma da ave. Porém, parece-nos que esse é o estado da alma do próprio eu poético, sozinho depois que os anjos chamaram Lenora, tendo perdido “tantos amigos tão leais” e demonstrando certo receio de perder o corvo “regressando a aurora”, haja vista que se trata de uma ave de hábitos noturnos.⁶⁷⁷

A postura rígida do pássaro combina com a sua resposta “tão exata” e “tão cabida”, como traz a décima primeira estrofe. Aqui, o eu poético levanta hipótese sobre como o corvo teria adquirido “toda a ciência”. Ele acredita que a ave possa ter convivido com “algum mestre infeliz e acabrunhado”,⁶⁷⁸ castigado pelo destino, e é dele que o pássaro teria carregado o “estribilho” que repete a cada pergunta.

Na décima segunda estrofe, já totalmente absorto pela imagem do corvo altivo, o eu poético se senta em sua poltrona de veludo para tentar entender “a alma, o sentido, o pávido segredo” das palavras ditas pela “ave do medo”. A estrofe carrega algumas contradições, haja vista que a mesma figura que causa medo no eu poético é a que o faz parar para examiná-la. O segundo verso, de certo modo, antecipa essa contradição ao dizer que um “triste pensamento” sorriu ao eu poético. Nesse momento de devaneio, meditação ou conjectura acerca da ave, o eu poético não dialoga mais com ela, apenas a observa tranquilamente. Depois de ter sentado na sua poltrona, na décima terceira estrofe, o eu poético repousa a cabeça no “macio encosto”, o mesmo em que “outra cabeça” de “tranças angelicais”, possivelmente Lenora, havia repousado outrora.⁶⁷⁹

Mas o silêncio do eu poético dura pouco. Na estrofe seguinte, o avançar da noite aparece no sereno metaforizado em incensos acesos por serafins, de modo que o chão do quarto se torna o próprio incensário, ou “turíbulo invisível”. Apesar de o eu poético não fazer uma pergunta, o corvo continua a responder a mesma coisa, “nunca mais”. Dessa vez, o eu poético retoma suas “saudades imortais” de Lenora no sentido de tentar esquecer-la. Contudo, o próprio adjetivo que as “saudades” carregam revela a impossibilidade de esquecer a amada e a resposta do corvo apenas acentua isso. A certeza de que Lenora não será esquecida “nunca

⁶⁷⁷ Id. *ibid.*, p. 302-303.

⁶⁷⁸ O adjetivo *acabrunhado* também foi usado para descrever o poeta Heitor, em “Pálida Elvira”, quando ele regressa ao vilarejo e se depara com seu destino, subindo, de volta, a encosta da montanha.

⁶⁷⁹ ASSIS, 1901, p. 303-304.

mais” vem, também, nas três estrofes seguintes, pois a ave será chamada “profeta” em cada uma delas.

Assim, a décima quinta, a décima sexta e a décima sétima estrofes se iniciam com os mesmos dois primeiros versos: “profeta, ou o que quer que sejas! / Ave ou demônio que negrejas!”. No caso da décima quinta e da décima sexta estrofes, parte do terceiro verso será igual: “profeta sempre, escuta: ou venhas tu do inferno” na décima quinta; e “profeta sempre, escuta, atende, escuta, atende!”, na décima sexta estrofe. A mudança desse terceiro verso revela certa insistência do eu poético, um sentimento mais acentuado.

A décima quinta estrofe coloca duas possibilidades de origem do corvo: o inferno ou um naufrágio. Quanto ao seu destino, o lar do eu poético, é chamado de “casa onde o Horror (...) / Tem seus lares triunfais”. Ao nomear o substantivo que se refere à sua casa com a inicial maiúscula e repeti-lo duas vezes no mesmo verso, o eu poético acentua como estava o lugar em que vivia e ele não busca mais consolar a si mesmo, como fizera outrora, mas pergunta ao corvo se “existe acaso um bálsamo no mundo?”. A resposta, sabemos, é a mesma.⁶⁸⁰

Mesmo que na estrofe anterior o eu poético tenha colocado o inferno como uma das possibilidades de origem do pássaro, na décima sexta estrofe, ele o inclui na sua fé ao pedir que o corvo fale: “pelo Deus que ambos adoramos, fala,”. Dessa vez, o eu poético quer saber se Lenora consegue ouvi-lo do Éden. Novamente, sabemos a resposta da ave. Aqui, não há a mesma esperança impressa nos versos da “Elegia” das “Crisálidas”, pelo contrário, o corvo imprime uma desesperança. O eu poético dos versos daquela primeira seção, ao se despedir da amiga, no final da composição, deixava o desejo de que ela pudesse ler os seus versos. Em “O corvo”, porém, a resposta do pássaro acaba com essa expectativa. Ainda nessa estrofe, vemos que Lenora, virgem, teve como seu destino o paraíso.⁶⁸¹

Na penúltima estrofe, o eu poético clama que a ave cesse e que regresse ao temporal e à noite. Como quem não acredita na infeliz mensagem dada na resposta do corvo, o eu poético a chama de “mentira” e não quer que fique em sua casa nem mesmo uma pluma que lhe lembre as palavras do pássaro. É como se o corvo não estivesse mais repousado sobre o busto de Palas, mas no próprio peito do eu poético, causando-lhe dor tamanha com suas garras que abrem ainda mais uma “dor já crua”. A ave não acata o pedido e permanece ali, no contraste entre a sua negritude e o “branco mármore lavrado” do busto em que está trepado. Ela permanece ali, “imutável”. O lampião aceso acima da ave e do busto faz com que seja projetada uma “triste sombra” no chão, formada por linhas “funerais”. O que há de funéreo

⁶⁸⁰ Id. *ibid.*, p. 304.

⁶⁸¹ Id. *ibid.*, p. 305.

nessas linhas e na sombra garante que a atmosfera do poema perdure ao longo de toda a composição. É possível ainda que essas linhas sejam assim pela lembrança da morte de Lenora, ou, quem sabe, pela aproximação da morte do próprio eu poético, pois sua alma “não sai mais, nunca, nunca mais!”.

Machado de Assis insere três traduções nas “Ocidentais”, mas não as coloca juntas, o que nos faz pensar que elas servem a uma organização maior das suas composições. No caso de “O corvo”, a desesperança trazida na resposta do pássaro é que “casa” com as inquietações propostas pelos demais poemas do primeiro grupo da última seção das *Poesias completas*. Não é por acaso que, em 1890, em *Quincas Borba*, no capítulo XXXVI, D. Tônica sente o grasnar do “velho corvo da desesperança” e há a citação, em inglês, dos versos de Poe.⁶⁸² Além do romance, cinco contos fazem referência ao escritor estadunidense. Em “O anel de Polícrates”, é à moda de Poe que Xavier queria escrever seu conto fantástico; em “Só!”, Poe é chamado de “grande escritor” e de “gênio do crime profundo”;⁶⁸³ e em “Uma excursão milagrosa”, as histórias de Poe são ditas extraordinárias. Nos contos “Casada e viúva” e “Linha reta e linha curva”, a referência é ao próprio verso de “O corvo”, até então possivelmente não traduzido por Machado de Assis ainda, pois os contos são de 1864 e 1869, respectivamente. Em ambos há o trecho “é isto e nada mais”.⁶⁸⁴ Em “Casada e viúva”, o verso feito frase encerra o conto, como encerrava as estrofes. Com todas essas referências, podemos afirmar que Poe fazia parte da biblioteca machadiana e no caso específico do poema, John Gledson, ao se questionar “por que Poe?”, chega à seguinte resposta:

Como se sabe, foi Baudelaire que lhe deu uma reputação internacional; muitos críticos de língua inglesa (...) ficam atônitos que esse poeta (...) tenha sido admirado na França: esses estrangeiros tão cultos – Baudelaire, Mallarmé, Valéry – não ouvem o ritmo insistente, monótono, de tambor nesses poemas? Não vêem o mau gosto de seu melodrama de segunda mão? Não sei quem tem razão, mas de novo pergunto-me se não foi justamente isso que atraiu a atenção de Machado.⁶⁸⁵

Adiante, depois de termos lido as outras duas traduções das “Ocidentais”, poderemos refletir melhor sobre o que teria levado Machado de Assis a escolher os três autores que traduziu para as suas “Ocidentais”. Por hora, cremos que a desesperança trazida pelo corvo, fosse ele uma alucinação do eu poético ou não, fez com que o poema ocupasse o lugar que ocupa dentro da seção. Além disso, veremos, com o poema seguinte, que as perguntas feitas

⁶⁸² Id., 2012b, p. 67.

⁶⁸³ Id., 2022c, p. 1.

⁶⁸⁴ Id., 2022a, s/p; e id., 2022b, p. 16.

⁶⁸⁵ GLEDSON, 1998, p. 10.

pelo eu poético e, aparentemente, sem respostas, antecedem outros questionamentos no poema seguinte, chamado, justamente, “Perguntas sem respostas”.

Na sua primeira e única publicação anterior às *Poesias completas*, n’*A Semana*, em 19 de junho de 1886, “Perguntas sem resposta” antecedia o poema “Canção”, de Olavo Bilac (1865-1918). Mesmo que o nosso intuito seja tomar como ponto de partida as composições como foram publicadas no livro de 1901, é curioso observar as “diferenças apenas de pontuação” que esse poema sofreu do periódico para o livro.⁶⁸⁶ Das 17 quadras do poema, apenas seis não sofreram alteração na sua pontuação. E em três das que sofreram alteração, isso acontece em mais de um verso. Tantos ajustes assim, mesmo que sejam “apenas” na pontuação, no mínimo, mostram um Machado de Assis atento, revisor e editor da própria obra.⁶⁸⁷

“Perguntas sem resposta” tem suas quadras formadas por três versos decassílabos e uma redondilha menor que encerra a estrofe. As rimas são alternadas e como o verso final sempre se repete, formando um refrão no poema, a mesma rima se repete ao logo de todo segundo e quarto versos das estrofes. A métrica e a rima conferem certa cadência ao poema.

No sétimo poema dessa última seção, a pergunta não será mais feita pelo eu poético a um corvo, mas pela “Pálida Maria” à Vênus. De antemão, podemos notar que a interlocutora de “Pálida Maria”, assim como o corvo, está num lugar de superioridade, seja ela a deusa do amor na mitologia romana ou a estrela/planeta que primeiro brilha no céu ao anoitecer.⁶⁸⁸ Ademais, o refrão formado pela repetição do último verso de cada quadra nos leva, sem dúvidas, à “Pálida Elvira” das “Falenas”. Sabemos que a palidez da heroína naquele poema vinha carregada de certa ironização das figuras femininas românticas e acreditamos que isso aconteça aqui pela repetição do adjetivo no refrão, pela troca da Elvira francesa de Lamartine por Maria e pela cena da dama que sonha com o noivo, ou o príncipe encantado que chega montado no cavalo, mas que se acidenta antes que o noivado possa virar casamento. É a interrupção do amor romântico.

⁶⁸⁶ ASSIS, 1976, p. 77, grifo nosso.

⁶⁸⁷ Eis as alterações do periódico para o livro: os pontos finais nos últimos versos viram exclamações na terceira, na quarta, na sexta, na oitava, na décima segunda, na décima terceira e na décima quarta estrofes; as vírgulas são substituídas por reticências nos penúltimos versos da sexta e da oitava estrofes; na sétima estrofe, o ponto vírgula que encerra o segundo verso é trocado por um ponto simplesmente; na oitava estrofe, o segundo verso perde o ponto que o encerrava; na décima estrofe, o terceiro verso perde a vírgula que o encerrava; na décima primeira estrofe, o ponto que encerrava o terceiro verso é substituído por reticências; o contrário acontece na estrofe seguinte, também no terceiro verso, as reticências são substituídas por ponto; ainda no terceiro verso, mas agora da décima terceira estrofe, a vírgula cede lugar ao ponto; e na estrofe final do poema, o ponto e vírgula que encerrava o segundo verso é trocado por uma vírgula.

⁶⁸⁸ Vênus também está na quarta parte dos “Versos a Corina”, nas “Crisálidas”; em “Uma ode de Anacreonte”, nas “Falenas”; e em “Clódia”, adiante, nas “Ocidentais”. Ao todo, o nome do planeta ou da deusa aparecem 22 vezes nas *Poesias completas*.

A mulher na janela e a sua futura interlocutora, Vênus, aparecem logo na primeira estrofe. Era o fim da tarde, início da noite. Talvez, o prenúncio de que alguma morte se daria nas próximas estrofes estivesse no segundo verso, no “azul da tarde que morria”. Na segunda estrofe, o noivo aparece numa rua arborizada e a palidez de Maria desaparece por um pequeno instante no penúltimo verso, pois ela “fica de repente cor de rosa” ao vê-lo.⁶⁸⁹ O modo como a noiva olha o amado nos lembra o eu poético de “O corvo” scrutando a sombra da ave que o amedrontava. Naquele poema anterior, era com “longo olhar” que ele examinava o pássaro.⁶⁹⁰ Em “Perguntas sem resposta”, Maria enfia “longos olhos ávidos” no noivo.⁶⁹¹ Apesar de ser pálida como as heroínas românticas, a escolha do verbo “enfiar” para o olhar de Maria nos faz, de novo, questionar ou ironizar o tom romântico aqui.

Assim como Heitor, em “Pálida Elvira” tinha a noite e o capote completando sua caracterização de poeta, o noivo de Maria tem o “cavalo baio” para dar o ar de herói. Ele vinha apressado, afinal, faltavam “três dias (...) apenas” para que os amantes pudessem por “termo às longas penas”. Logo, a concretização do amor no casamento era a solução para os males de que se sofre.⁶⁹²

A quinta e a sexta estrofes trazem um devaneio de Maria, embriagada, “confusa” a partir da “presença do amado”. Envolvida nos seus próprios pensamentos, os “olhos acesos levantou ao alto / (...) // E foi subindo, foi subindo acima”. Nesse ponto, o eu poético nos recorda, por meio da repetição integral do segundo verso da primeira estrofe, que o “azul do céu da tarde” morria. A noiva olhava para o alto em busca de “uma sonora rima”. Romântica que é, faz sentido que busque inspiração no alto, onde habitam as musas ou os gênios poetas/profetos/vates. A rima está na estrofe seguinte, uma “rima de amor, rima de ventura”. Na sua busca, ela não encontrou um corvo que lhe desse resposta, como no poema anterior, mas Vênus e é o astro que primeiro figura no céu que lhe dá a “fraterna melodia”. Ainda que Maria tenha encontrado um ser menos sombrio que um corvo durante a noite, do mesmo modo que o eu poético da composição anterior, ela falará consigo mesma por duas vezes no poema, a primeira delas, na nona estrofe. Maria, na sua primeira fala, ou melhor, pensamento, mostra o desejo de ver “um amado noivo que cavalga perto”.⁶⁹³

Na nona estrofe, o eu poético, antes de abrir as asas, diz que aquele era o pensamento de Maria. Porém, na estrofe seguinte, ele conta que ela estava “dizendo” aquelas palavras.

⁶⁸⁹ ASSIS, 1901, p. 306.

⁶⁹⁰ Id. *ibid.*, p. 300.

⁶⁹¹ Id. *ibid.*, p.306.

⁶⁹² Id. *ibid.*, p. 306-307.

⁶⁹³ Id. *ibid.*, p. 307.

Seja pensamento ou dizer, o sonho romântico é interrompido por “um estrépito, um grito e vozeria” escutados de forma súbita e na décima primeira estrofe descobrimos que não era mais o céu azul da tarde que morria, mas o noivo que era arrastado por um cavalo raivoso. Como era de se esperar, a romântica e pálida Maria desmaia.⁶⁹⁴

Da décima segunda até a décima quarta estrofe, temos o enterro do amado noivo. Maria, tomada de tristeza, é adjetivada “semimorta e fria”. Ao perder o amado, ela está mais próxima da morte que da vida. Assim como fazem com os mortos, a mão do noivo é cruzada, como se fosse enviar sua “derradeira prece”, mas uma prece “muda”, já que vem de alguém que está morto. Enquanto a prece é enviada “para cima”, o corpo do morto, em oposição, está prestes a descer “à terra em que apodrece”. A podridão futura do cadáver colabora para a interrupção do quê poderia ter restado do amor romântico sonhado por Maria. Outra oposição aparece na décima quarta estrofe. O caixão está “fechado”, mas a cova, “se abria”. Para encerrar o enterro, “terra e cal e um responso recitado...”.⁶⁹⁵

Ainda que Maria tenha perdido o noivo, as coisas ao redor dela continuavam iguais. Depois de “três sóis passados”, tempo que nos recorda a ressurreição de Cristo ao terceiro dia, a “mesma Vênus” aparecia no céu no “morrer do dia” e a pálida moça ainda levantava seus olhos, agora tristes, para o alto. Dessa vez, não pensa ou diz, mas murmura a certeza de ter perdido “o amor e o noivo”. Em oposição (marcada inclusive pelo uso da conjunção adversativa “porém”) ao estado em que se encontrava Maria, Vênus, seguia “brilhante e bela” e “nada ouvia, nada respondia”.⁶⁹⁶ A altivez da Vênus diante da cena recorda o corvo de postura rígida de outrora. Todavia, ainda que o eu poético não compreendesse, o corvo o respondia “nunca mais”.⁶⁹⁷ O astro é indiferente ao estado emocional de Maria, estivesse ela a rir ou a chorar. Mesmo fazendo perguntas sem respostas, para Maria, talvez, a falta de resposta fosse a própria resposta que buscava. No entanto, nem Maria nem o eu poético de “O corvo” encontraram as respostas que queriam. Os poemas se aproximam nesse sentido, no entanto, o poema anterior se apresenta na primeira pessoa do singular, enquanto “Perguntas sem resposta” está na terceira.

A próxima composição das “Ocidentais” também traz uma pergunta, possivelmente a mais célebre da literatura, “ser ou não ser, eis a questão”.⁶⁹⁸ A pergunta, do mesmo modo que

⁶⁹⁴ Id. *ibid.*, p. 307-308.

⁶⁹⁵ Id. *ibid.*, p. 308.

⁶⁹⁶ Id. *ibid.*, p. 308-309.

⁶⁹⁷ Id. *ibid.*, p. 305.

⁶⁹⁸ Id. *ibid.*, p. 310.

“O corvo”, chega por meio de uma tradução e vai configurar, junto dos dois poemas anteriores, um trio de composições em que os questionamentos são relevantes.

Diferente do que fez com “O corvo”, o tradutor Machado de Assis optou por deixar o título de “To be or not to be” em língua inglesa, provavelmente porque o trecho é um dos mais conhecidos dos leitores de William Shakespeare.⁶⁹⁹ O poeta inglês esteve nas *Poesias completas* na seção das “Falenas”, na epígrafe de “Quando ela fala”, fazendo referência à *Romeu e Julieta*. Nas “Ocidentais”, a referência é ao solilóquio de *Hamlet* (1599-1601), que na peça acontece na primeira cena, terceiro ato.⁷⁰⁰

“To be or not to be” foi publicado três vezes antes de 1901: no *Arquivo Contemporâneo*, em 22 de fevereiro de 1873; no *Jornal do Commercio*, em oito de janeiro de 1878 e n’*O Cruzeiro*, em 13 de agosto de 1878. Na primeira dessas publicações, o título não parecia em inglês e revelava a referência: “Monólogo de Hamlet”. A referência ao monólogo nos permite, em certa medida, relacionar o poema aos dois anteriores não somente pela pergunta em si, mas pelos momentos em que o eu poético ou Maria falavam consigo mesmos. Na tradução, essa atitude se estende por toda a composição.

O poema é composto numa única estrofe, como era o monólogo. No caso do texto machadiano, são 38 versos decassílabos brancos. Machado exclui os dois versos finais do monólogo, em que Hamlet se dirige à Ofélia,⁷⁰¹ finalizando sua tradução no cismar do personagem shakespeariano consigo mesmo:

To be or not to be
(Shakespeare)

Ser ou não ser, eis a questão. Acaso
É mais nobre a cerviz curvar aos golpes
Da ultrajosa fortuna, ou já lutando
Extenso mar vencer de acerbos males?
Morrer, dormir, não mais. E um sono apenas,
Que as angústias extingue e à carne a herança
Da nossa dor eternamente acaba,
Sim, cabe ao homem suspirar por ele.
Morrer, dormir. Dormir? Sonhar, quem sabe?
Ai, eis a dúvida. Ao perpétuo sono,

⁶⁹⁹ Para essa tradução, vale o que dissemos a respeito de “O corvo”. Partiremos do texto machadiano sem fazer o cotejo verso a verso com a possível versão que o tradutor possa ter lido.

⁷⁰⁰ Nas *Falenas* de 1870, Machado de Assis publicou uma paráfrase intitulada “A morte de Ofélia”, cuja fonte seria um trecho da cena VII, ato IV, de *Hamlet*, o que demonstra que já naquela época o escritor brasileiro se debruçava sobre o texto inglês.

⁷⁰¹ “A bela Ofélia! Ninfa, em tuas preces / Recorda os meus pecados” (SHAKESPEARE, 2010, p. 119). Shakespeare aparece como referência, pelo menos, dezessete vezes nas obras em prosa machadianas. A referência específica ao monólogo de Hamlet aparece nos contos “Aurora sem dia” e “A mulher de preto” e no romance *Quincas Borba* (capítulo CLXVIII). As demais referências podem ser consultadas em: <<https://machadodeassis.net/referencia/shakespeare/61293>> (acesso em 20 set. 2022).

Quando o lodo mortal despido houvermos,
 Que sonhos hão de vir? Pesá-lo cumpre.
 Essa a razão que os lutuosos dias
 Alonga do infortúnio. Quem do tempo
 Sofrer quisera ultrajes e castigos,
 Injúrias da opressão, baldões do orgulho,
 Do malprezado amor choradas mágoas,
 Das leis a inércia, dos mandões a afronta,
 E o vão desdém que de rasteiras almas
 O paciente mérito recebe,
 Quem, se na ponta da despida lâmina
 Lhe acenara o descanso? Quem ao peso
 De uma vida de enfados e misérias
 Queria gemer, se não sentira
 Terror de alguma não sabida cousa
 Que aguarda o homem para lá da morte,
 Esse eterno país misterioso
 Donde um viajor sequer há regressado?
 Este só pensamento enleia o homem;
 Este nos leva a suportar as dores
 Já sabidas de nós, em vez de abrirmos
 Caminho aos males que o futuro esconde;
 E a todos acovarda a consciência.
 Assim da reflexão à luz mortiça
 A viva cor da decisão desmaia;
 E o firme, essencial cometimento,
 Que esta ideia abalou, desvia o curso,
 Perde-se, até de ação perder o nome.⁷⁰²

O primeiro verso coloca a questão que rege todo o monólogo, “ser ou não ser”. De diferentes maneiras, ao longo do poema, o eu poético vai perguntar se é melhor a vida ou ceder à morte como alívio aos males sofridos. As perguntas sempre trarão dois elementos para escolha. A primeira delas é feita nos quatro primeiros versos, o eu poético pergunta o que é “mais nobre”, curvar-se ante os golpes da “ultrajosa fortuna” ou lutar até que se sejam vencidos os “acerbos males”. Na sequência, o sono é colocado como uma alternativa para um alívio momentâneo das angústias. Então, a dúvida será entre morrer ou dormir. Dormindo, “sonhar, quem sabe?”. Caso se escolha o “perpétuo sono”, ou seja, a morte, “que sonhos hão de vir?”. No décimo segundo verso, é a primeira vez que o eu poético indagará sobre o desconhecimento daquilo que se passa após a morte.⁷⁰³

Do décimo quarto verso até o vigésimo segundo, o eu poético enumera os infortúnios da vida para questionar quem poderia os preferir diante do descanso metaforizado na ponta de uma “lâmina”. Entre tais infortúnios, estão “ultrajes e castigos”, “injúrias da opressão, baldões do orgulho”, as mágoas de um “mal prezado amor”, a “inércia” das leis, a afronta daqueles

⁷⁰² ASSIS, 1901, p. 310-311.

⁷⁰³ Id. *ibid.*, p. 310.

que mandam e o “desdém” recebido de “rasteiras almas”. No vigésimo verso, vemos que quem sofre as tais “rasteiras” é um “paciente”, possivelmente não apenas porque teve a paciência de suportar os males, mas porque sofre como quem está doente. Observamos nos versos o descanso vindo pela morte. Não é a primeira vez que esse tipo de descanso aparece nas “Ocidentais”. O suplício de Prometeu no poema de abertura teve fim com a morte e o sofrimento de Artur de Oliveira devido à enfermidade também.⁷⁰⁴

O desconhecimento daquilo que nos espera após a morte volta a ser tratado no poema entre o vigésimo segundo e o vigésimo oitavo versos. Tal desconhecimento é alegorizado num “país misterioso” e não se sabe o que se passa lá pelo fato de nenhum “viajor” ter regressado. Essa “não sabida cousa” causa “terror” e é a única responsável por fazer com que o homem suporte “as dores / Já sabidas de nós, em vez de abrimos / Caminho aos males que o futuro esconde”. Em outras palavras, prefere-se sofrer ante o conhecido que o desconhecido. É isso que faz com que frente ao ímpeto de tirar a própria vida, desista-se, ou nas palavras do eu poético: “a viva cor da decisão desmaia”. Desvia-se, assim, o curso da ideia.

Ao fim da leitura das três últimas composições, duas delas, traduções, podemos observar que além das perguntas que, como dissemos, perpassam todas elas, há, pelo menos, outros dois aspectos em comum: o eu poético ou o personagem (no caso de “Perguntas sem resposta”) ensimesmado, a refletir consigo mesmo; e a morte. No caso desse último elemento, em “O corvo” e em “Perguntas sem resposta”, a morte causa dor ao eu poético e à Maria quando “leva” seus amados. Em “To be or not to be”, há o questionamento diante da possibilidade da própria morte. De todo modo, o laço que mais fortemente une esses poemas são as perguntas e o que menos importa, nesse caso, são as respostas, que podem até não existir. As indagações ante a vida, ante os infortúnios, parecem interessar mais ao eu poético machadiano e ao organizar os poemas dessa maneira nas “Ocidentais”, ele deixa isso ainda mais claro e nos permite, novamente, afirmar que a ordem dos poemas no volume não é mero acaso.

Saindo do trio unido pelas perguntas, chegaremos a “Lindoia”, composição que Fabiana Gonçalves (2015) inteligentemente chamou de “síntese das heroínas do romantismo brasileiro”.⁷⁰⁵ Há algumas páginas, antecipamos que se acreditava que esse era um poema inédito nas “Ocidentais”, porém, ele fora publicado n’A *Notícia* de 7 e 8 de agosto de 1895, num artigo assinado por “V.”. Acontece que, um mês antes, em 07 de julho, na *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis já anunciava sua colaboração para o centenário da morte de

⁷⁰⁴ Id. *ibid.*, p. 310-311.

⁷⁰⁵ GONÇALVES, 2015, p. 103.

Basílio da Gama. Ele abre seu texto falando da morte e de como ela influencia os vivos: “os mortos não vão tão depressa, como quer o adágio; mas que eles governam os vivos, é coisa dita, sabida e certa”.⁷⁰⁶ E apenas dois parágrafos adiante, chega ao nome de Basílio da Gama:

Hoje comemora-se o centenário de um poeta. Digo mal. Nem se comemora, nem é ainda o centenário. Este é no fim do mês; o que se faz hoje, segundo li nas folhas, é convidar os homens de letras para tratarem dos meios de celebrar o primeiro centenário da morte de José Basílio da Gama. Não conheço o pio brasileiro que tomou a si essa iniciativa; mas tem daqui todo o meu apoio. Não se vive só de política. As musas também nutrem a alma nacional.⁷⁰⁷

Segundo John Gledson (2021), “as folhas” a que Machado de Assis se refere é uma nota publicada na “Gazetilha” da *Gazeta de Notícias* em quatro de julho:

São convidados todos os literatos residentes nesta capital a assistirem a uma sessão preparatória da comemoração do primeiro centenário da morte de José Basílio da Gama, autor do poema – O Uruguai. / A sessão terá lugar no domingo, à 1 hora da tarde, na rua do General Câmara, 77, 1o andar.⁷⁰⁸

O pesquisador conta que a nota foi repetida no domingo, quando saiu o texto de Machado, que afirmava que dava “todo o [s]eu apoio” àquela causa. O apoio era tanto que em dois parágrafos de seu texto ele dá ideias do que não fazer para celebrar Basílio da Gama. Primeiro, pede que não seja feita uma polianteia, a saber, um livro que reúne vários autores para homenagear alguém: “antes de tudo, seja-me dado pedir alguma coisa: excluam a polianteia. Oh! a polianteia! Um dia apareceu aqui uma polianteia; daí em diante tudo ou quase tudo se fez por essa forma”.⁷⁰⁹ Pela nota d’A *Notícia*, aquela que transcreve a “Lindoia” machadiana, sabemos que seu desejo não foi atendido. “V.” contou que o soneto escrito por Machado de Assis em homenagem a Gama foi publicado na polianteia da *República Portuguesa*.⁷¹⁰

Depois, Machado aconselha que não seja feita uma reunião literária para comemorar o tal centenário: “no meu tempo de rapaz, era certo fazer-se uma reunião literária, onde se recitassem versos e prosas adequadas ao objeto. Não aconselho este alvitre; além de ser costume perdido, seria grandemente arriscado revivê-lo”.⁷¹¹ Ainda que o escritor não chegue ao melhor jeito de celebrar Basílio da Gama, ele considera a festa literária o suficiente para a ocasião: “(...) há vários modos de comemorar o poeta de Lindoia, dignos do assunto e do tempo. Não busquem grandeza nem rumor; falta ao poeta a popularidade necessária para uma

⁷⁰⁶ ASSIS in AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 605.

⁷⁰⁷ Id. *ibid.*, p. 605.

⁷⁰⁸ GAZETA *apud* GLEDSON, 2021, p. 3.

⁷⁰⁹ ASSIS in AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 607.

⁷¹⁰ Não conseguimos acesso a esse texto.

⁷¹¹ ASSIS in AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 607.

festa que toque a todos. Uma simples festa literária é o bastante, desde que tenha gosto e arte”. Apesar de apoiar a causa, Machado considera que uma celebração mais comedida bastaria para o poeta sem a “popularidade necessária”.⁷¹²

Quando “Lindoia” aparece nas páginas das “Ocidentais”, assim como “A Artur de Oliveira, enfermo”, o soneto está deslocado do grupo dos demais poemas encomiásticos. Ainda que a homenagem a Basílio da Gama esteja travestida na referência à sua personagem, Lindoia, e o poema tenha sido escrito em ocasião de celebração; acreditamos que ele serve ao volume machadiano para além do reconhecimento do labor do poeta mineiro, principalmente se levarmos em conta que Machado reconhecia a importância de seu confrade – especialmente como precursor da poesia americana de Gonçalves Dias, chegando a usá-lo numa das epígrafes justamente do poema “A Gonçalves Dias”, das “Americanas” –, mas suspeitava da sua popularidade. Em outras palavras, “Lindoia” não será, nas “Ocidentais” apenas uma homenagem a Basílio da Gama, a composição dialoga com outra temática ao seu redor.

Como adiantamos, estamos diante de um soneto e nos moldes mais tradicionais, os versos são decassílabos, as quadras têm rimas opostas e os tercetos, alternadas:

Lindoia

Vem, vem das águas, mísera Moema,
Senta-te aqui. As vozes lastimosas
Troca pelas cantigas deleitosas,
Ao pé da doce e pálida Coema.

Vós, sombras de Iguaçú e de Iracema,
Trazei nas mãos, trazei no colo as rosas
Que o amor desabrochou e fez viçosas
Nas laudas de um poema e outro poema.

Chegai, folgai, cantai. É esta, é esta
De Lindoia, que a voz suave e forte
Do vate celebrou, a alegre festa.

Além do amável, gracioso porte,
Vede o mimo, a ternura que lhe resta.
*Tanto inda é bela no seu rosto a morte!*⁷¹³

O soneto inicia com o eu poético chamando Moema, personagem do *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão (1722-1784). A índia tupinambá teve seu corpo levado à praia pela maré após a morte, por isso o eu poético machadiano a chama para que ela venha “das águas”. Ela é convidada a trocar as “vozes lastimosas” pelas “cantigas deleitosas” junto da “pálida Coema”, a personagem gonçalvina d’*Os Timbiras* (1857). Na segunda estrofe, são trazidas Iguaçú e

⁷¹² Id. *ibid.*, p. 607.

⁷¹³ ASSIS, 1901, p. 312, grifos do autor.

Iracema, personagens da *Confederação dos Tamoios* (1856) de Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e da homônima *Iracema* (1865) de José de Alencar (1829-1877); respectivamente. Todas as figuras femininas têm comum não apenas o fato de serem índias, mas de terem o amor contado, ou desabrochado, como prefere o eu poético, “nas laudas de um poema e outro poema”.⁷¹⁴

Pelo modo como começa o primeiro terceiro – “chegai, folgai, cantai” –, temos a impressão de que Moema, Coema, Iguaçú e Iracema estavam indo todas para o mesmo lugar. No final da estrofe, sabemos o destino: “a alegre festa”,⁷¹⁵ talvez a festa literária a que Machado de Assis se referiu em seu texto, em homenagem ao centenário do poeta mineiro. A voz que a recepciona as índias é de Lindoia, personagem de Basílio da Gama em *O Uruguai* (1769). Pela ordem de publicação das obras referenciadas no poema, faz sentido que as demais heroínas sejam recepcionadas por Lindoia, que antecedeu todas elas. Assim, diferente do eu poético de “To be or not to be” que desconhecia o pós-morte, temos a revelação de uma festa após a morte das índias.

A estrofe final do soneto não liga a morte ao sombrio, como se poderia supor pelas composições anteriores, mas ao belo. Mesmo mortas, ainda resta o “amável” e “gracioso porte”, o “mimo” e a “ternura”. É quase como se a morte lhes caísse bem. O soneto é finalizado com o verso, em itálico: “tanto inda é bela no seu rosto a morte!”.⁷¹⁶ Quando da publicação n’*A Notícia*, esse verso não aparecia em itálico, mas entre aspas, o que indicava a apropriação feita por Machado do verso de Gama presente no quarto canto d’*O Uruguai*. Porém, Machado altera o verso, que no original, aparecia: “Tanto era bela no seu rosto a morte!”.⁷¹⁷ Ao trocar o “era” por “inda é”, o eu poético confere uma beleza perpétua à morte das índias que se traduz na eternidade das obras literárias, ainda que seus autores tenham morrido, como o próprio Machado de Assis teria escrito naquele artigo em que trata da comemoração do centenário da morte de Basílio da Gama: “foi o nosso Gonzaga que escreveu com grande acerto que as pirâmides e os obeliscos arrasam-se, mas que as *Ilíadas* e as *Eneidas* ficam”.⁷¹⁸ Desse modo, a morte dos escritores acaba se traduzindo na eternidade de suas obras.

Ivan Teixeira (1996) resume o soneto da seguinte maneira:

⁷¹⁴ Id. *ibid.*, p. 312.

⁷¹⁵ Id. *ibid.*, p. 312.

⁷¹⁶ Id. *ibid.*, p. 312, grifos do autor.

⁷¹⁷ GAMA, 2022, p. 28, grifo nosso.

⁷¹⁸ ASSIS in AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 605. John Gledson (2021) afirma que não encontrou a referência sobre Tomás António Gonzaga (1744-1810) citada por Machado de Assis.

[...] a heroína de *O Uruguai* possui o privilégio e o condão de recepcionar, na eternidade, todas as demais criaturas da galeria feminina do nosso indianismo literário: Moema (Caramuru), Coema (Os Timbiras), Iguassu (Confederação dos Tamoios) e Iracema (romance homônimo), pois todos são tributários da mesma forte inspiração de Basílio da Gama, de quem Machado toma emprestado, alterado, o verso final do soneto, para lembrar a limpidez com que a arte do poeta vencida o tempo. Machado usara já o mesmo esquema argumentativo, em 1877, num outro soneto comemorativo, por ocasião da morte de José de Alencar, no qual, de construção mais feliz, Iracema é flagrada em sua ascensão para junto de Lindoia, no eterno espaço azul da fama.⁷¹⁹

O poema a que Teixeira (1996) se refere é “Naquele eterno azul, onde Coema”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 23 de dezembro de 1877, por ocasião da morte de José de Alencar, falecido onze dias antes. Nesse poema, também um soneto de versos decassílabos, quadras com rimas opostas e tercetos com rimas alternadas, Coema e Lindoia recepcionam Iracema no “eterno azul”: “naquele eterno azul onde Coema, / Onde Lindoia, sem temor dos anos, / Erguem os olhos plácidos e ufanos, / Também os ergue a límpida Iracema”. E no primeiro verso do último terceto, são os próprios poetas que esperam por Alencar: “o cantor do *Uruguai* e dos *Timbiras* / Esperavam por ti, tu lhes faltavas / Para o concerto das eternas líras”.⁷²⁰ Ainda que não comparemos os dois poemas verso a verso, é válido notar que a eternidade está no verso final de cada um deles, numa morte que “inda é bela”⁷²¹ e no “concerto das eternas líras”.⁷²²

Machado de Assis reconhecia a importância literária de Basílio de Gama, mas o senão era sempre no que diz respeito à sua popularidade. Isso fica claro no texto da *Gazeta* que citamos e no trecho do ensaio anterior, “A nova geração”, de 1879:

Sem diminuir o alto merecimento de Gonzaga, o nosso grande lírico, é evidente que José Basílio da Gama era ainda maior poeta. Gonzaga tinha decerto graça, a sensibilidade, a melodia do verso, a perfeição de estilo; mas ainda nos punha em Minas Gerais as pastorinhas do Tejo e as ovelhas acadêmicas. Bem diversa é a obra capital de Basílio da Gama. Não lhe falta, também a ele, nem sensibilidade, nem estilo, que em alto grau possui; a imaginação é grandemente superior à de Gonzaga, e quanto à versificação nenhum outro, em nossa língua, a possuiu mais harmoniosa e pura. Se Johnson o pudesse ter lido, emendaria certamente o conceito de seu *ingenious critic*. Pois bem, não obstante tais méritos, a popularidade de Basílio da Gama é muito inferior à de Gonzaga; ou antes, Basílio da Gama não é absolutamente popular. Ninguém, desde o que se preza de literato até ao que mais alheio for às cousas de poesia, ninguém deixa de ter lido, ao menos uma vez, o livro do inconfidente; muitos de seus versos correm de

⁷¹⁹ TEIXEIRA *apud* COSTA, 2008, p. 152.

⁷²⁰ ASSIS *in* REIS, 2009, p. 517.

⁷²¹ ASSIS, 1901, p. 312.

⁷²² ASSIS *in* REIS, 2009, p. 517.

cor. A reputação de Basílio da Gama, entretanto, é quase exclusivamente literária.⁷²³

No trecho do ensaio, Basílio da Gama é comparado a Tomaz António Gonzaga para ser colocado num posto superior no que diz respeito ao labor poético, mas inferior quanto à popularidade. Sem dúvidas, “Lindoia” pode ser lido como uma homenagem a Gama,⁷²⁴ todavia, deslocado dos outros poemas encomiásticos das “Ocidentais” e antecedido por um poema que questiona a vida ou a morte e o que vem depois dela – “To be or not to be” – e sucedido por outro poema que trará, em sua superfície, a morte de um cão – “Suave mari magno”, podemos encará-lo como uma composição que também traz a morte em sua temática, mas uma morte que conserva o “mimo”, a “ternura” e a beleza dos textos literários e os faz eternos.⁷²⁵

“Suave mari magno”, o poema seguinte, antes de ocupar as páginas das *Poesias completas*, esteve no terceiro volume da *Revista Brasileira*, em 15 de janeiro de 1880. A poesia traz um tom sórdido comum a outras obras de Machado de Assis, conforme nos aponta Gonçalves:

A estilização do prazer diante do sórdido aparece em muitos episódios da literatura do Bruxo do Cosme Velho. Além de versos, há textos em prosa dedicados a retratar os mais inusitados anseios de personagens obcecadas por ações sádicas e objetos “feios”. Como exemplo, registrem-se os contos “A causa secreta”, originalmente publicado na *Gazeta de Notícias* em 01/08/1885 e compilado dez anos depois em *Várias histórias*, e “Um esqueleto”, veiculado pelo *Jornal das Famílias* entre outubro e novembro de 1875.⁷²⁶

Novamente, nas “Ocidentais” estamos diante de um soneto. Esse, em específico, é composto por versos em redondilha maior e versos de quatro sílabas poéticas (os últimos de cada estrofe). As rimas são alternadas durante todo o soneto:

Suave Mari Magno

Lembra-me que, em certos dias,
Na rua, ao sol de verão,
Envenenado morria
Um pobre cão.

Arfava, espumava e ria,
De um riso espúrio e bufão,
Ventre e pernas sacudia
Na convulsão.

⁷²³ ASSIS in AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 497-498.

⁷²⁴ José Américo Miranda trata do poetar de Machado de Assis e Basílio da Gama no texto “Basílio da Gama e Machado de Assis: poetas”, publicado na revista *Teresa* (2021).

⁷²⁵ ASSIS, 1901, p. 12.

⁷²⁶ GONÇALVES, 2015, p. 105-105.

Nenhum, nenhum curioso
 Passava, sem se deter,
 Silencioso,

Junto ao cão que ia morrer,
 Como se lhe desse gozo
 Ver padecer.⁷²⁷

A referência, tal como vimos em “Lindoia”, aparece no título, aproveitado de Tito Lucrécio Caro, e de antemão revela a natureza do poema. “Suave mari magno” são as primeiras palavras do Livro II de *Sobre a natureza das coisas*: “suave, mari magno turbantibus aequora ventis / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest”.⁷²⁸ As palavras vindas do poeta latino que intitulam o poema fazem menção ao deleite conquistado por quem se simpatiza da dor do outro, tópico trabalhado anos depois por Edmund Burke (1993) na obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*, originalmente publicada em 1727. Não se pode esquecer que o momento de produção lucretiano está relacionado ao epicurismo, que prega a expiação da culpa e dos temores. No entanto, a aproximação com o que fora trabalhado por Burke nos parece justa, pois há o deleite em presenciar os males de que não se sofre, ou os combates que não causam nenhum perigo. A expressão usada no título do poema de Machado elucidada, então, o deleite de quem se percebe livre dos perigos, que era, também, o princípio da autopreservação trazido por Burke.

A morte do cão anunciada no terceiro verso da primeira estrofe do soneto se dá num dia que não é sombrio, chuvoso, triste; ou à noite, na escuridão, mas em plena luz trazida por um “sol de verão”. De certo modo, a morte e o clarão do dia se contrastam, uma vez que a morte nos faz lembrar a escuridão e as trevas. Outro contraste pode ser observado no primeiro verso da estrofe seguinte, em que o cão, ofegante e espumando, ria. Todavia, há alguma ironia no riso do cão, um riso não genuíno e ridículo, “espúrio e bufão”.⁷²⁹

⁷²⁷ ASSIS, 1901, p. 313.

⁷²⁸ CARO, 1962, s/p. Optamos por reproduzir o texto em sua língua original para aproveitar a aproximação com o título do poema machadiano. O trecho poderia ser traduzido como: “ ‘é bom, quando os ventos revolvem a superfície do grande mar, ver da terra os rudes trabalhos por que estão passando os outros; não porque haja qualquer prazer na desgraça de alguém, mas porque é bom presenciar os males que não se sofrem. É bom também contemplar os grandes combates de guerra travados pelos campos sem que haja da nossa parte qualquer perigo.’ (tradução de Agostinho da Silva; disponível em: <www.agostinhodasilva.pt/>; acesso em: 13 nov. 2012)” (GONÇALVES, 2015, p. 108).

⁷²⁹ ASSIS, 1901, p. 313.

Os dois tercetos do soneto funcionam em conjunto, de modo que o primeiro, inclusive, encerra-se com uma vírgula. O eu poético enfatiza, repetindo o pronome “nenhum” no primeiro verso da terceira estrofe, que ninguém por ali passou “sem se deter”. A indiferença dos transeuntes ante o cão que sofria é como a Vênus indiferente ao olhar triste de Maria, três poemas antes. A atmosfera fúnebre, apesar de não ter sido trazida pelas cores claras do dia, está aqui no silêncio em respeito ao cão que morria. A interpretação do eu poético acerca da atitude daqueles transeuntes que paravam diante da cena está no encerramento do soneto: “como se lhe desse gozo / Ver padecer”.⁷³⁰

Ao acompanhar o cenário construído na primeira estrofe do soneto; a descrição do agonizar canino na segunda; e a falta de reação dos passantes na terceira e na quarta estrofes, somos colocados como espectadores do agonizar canino. Portanto, partilhamos do mesmo deleite tratado na estrofe final. Como vimos, para Lucrécio, o gozo não está em presenciar a dor do outro, mas em, diante dessa dor, perceber-se a salvo. Então, amarrando as duas pontas do poema, a suposição levantada no último terceto é sanada pelo título, na referência ao poeta e filósofo: o gozo, deleite, ou o que é delicioso, está em ver-se a salvo diante do infortúnio do outro.

Fabiana Gonçalves (2015), ao analisar o poema, relaciona-o aos instintos primitivos da humanidade, como a crueldade e o desamor. Assim, passada a leitura de um soneto sobre a morte do cão, o poema machadiano abre possibilidades de interpretação que trazem nos seus interditos aspectos da “alma humana” que nós mesmos tentamos renegar, como o deleite alcançado pela observação segura da dor alheia. Não podemos deixar de notar, ainda, a escolha da forma do poema por Machado, um soneto, uma composição clássica para tratar, no âmbito da superfície apenas, de um cão envenenado.

A morte vinha aparecendo nos poemas com certa constância, mas nem sempre ela é o tema principal. No trio “O corvo”, “Perguntas sem resposta” e “To be or not to be”, a pergunta parece ter um papel central. Em “Suave mari magno”, a morte acontece, contudo, ela é reveladora de um traço incômodo da humanidade, como a indiferença e o deleite ante o sofrimento alheio. Veremos que “A mosca azul” do poema seguinte também morre e, de novo, a morte em si não será o assunto majoritário. Porém, uma vez que a morte esteja nas composições por repetidas vezes, acaba se tornando algo interessante a se observar. E sem a intenção de justificar a obra pela biografia do autor, lembramos que Machado de Assis

⁷³⁰ Esse segundo verso da última estrofe do soneto foi modificado pela pena da autocorreção machadiana. Quando publicado na *Revista Brasileira*, ele era o seguinte: “quem sabe? É delicioso / Ver padecer” (ASSIS, 1880b, p. 139).

possivelmente reconhecia, quando publicou as *Poesias completas*, que estava próximo ao fim da vida. Mesmo que esses versos tenham sido escritos, em sua maioria, antes de 1901, o poeta os escolheu, dentre outros, para estar no derradeiro livro e isso significa alguma coisa.

“A mosca azul” encerra as poesias “de pensamento ou filosóficas” e teve apenas duas publicações antes das “Ocidentais”: a primeira, na *Revista Brasileira*, em 15 de janeiro de 1880, nos tais “Cantos ocidentais”; e a segunda, na *Semana*, em 25 de agosto de 1894. O poema traz 16 quadras em que se intercalam versos alexandrinos e versos de oito sílabas poéticas. As rimas são alternadas.

As duas primeiras estrofes do poema trazem a mosca antes de ser encontrada e nelas veremos que algumas referências orientais. O inseto nascera “entre as folhas” de uma “rosa encarnada, / Em certa noite de verão”.⁷³¹ Talvez essa mosca seja a transformação de “O verme” que nas “Falenas” dormia no seio da “flor virginal”.⁷³² Agora, não mais verme rastejante, mas um inseto de asas, a mosca voa e zumba dia e noite. Nos versos, o dia e a noite são representados pelos seus astros, o sol e a lua. Além de azul, a mosca é brilhante e para dar a comparação de como era esse brilho, o eu poético traz a figura do “Grão-Mogol”, grafado, algumas vezes, “Grão-Mongol”. O Império Mongol ficava ao norte da Índia e em 1526, com a derrota dos afegãos pelo turco Zahir-ud-din Muhammad Babur, o soberano desse império passa a ser chamado pelos portugueses de Grão-Mongol.⁷³³ Contudo, a primeira referência oriental estava na filiação da mosca, “filha da China ou do Indostão”, na primeira estrofe.⁷³⁴

Da terceira até a quinta estrofe temos o encontro do “poleá” com a mosca. O poleá, no hinduísmo, designa alguém de uma casta inferior, uma pessoa da plebe. Assim, vemos que essa figura está distante do Grão-Mogol que aparecia na estrofe anterior. Ao encontrar o inseto, o poleá estava “espantado e tristonho” e pergunta à mosca quem a ensinara a “refulgir”. A mosca, numa espécie de fábula, responde que ela é “a vida”, “a flor / Das graças, o padrão da eterna meninice,” “a glória” e “o amor”. Logo, ela parece ser o ideal de todo ser humano. Não por acaso, o poleá fica como que hipnotizado pela mosca, contempla “mudo, / E tranquilo” o inseto, “deslumbrado de tudo, / Sem comparar, nem refletir”. Nesse momento, ele é comparado pelo eu poético a um “fakir”, que é alguém que busca o estado de “iluminação” individual por meio das privações.⁷³⁵

⁷³¹ ASSIS, 1901, p. 314.

⁷³² Id. *ibid.*, p. 84.

⁷³³ FLORES, 2015.

⁷³⁴ ASSIS, 1901, p. 314.

⁷³⁵ Id. *ibid.*, p. 314-315.

Depois de meditar na observação da mosca, o poleá tem uma visão que ocupa uma parte considerável do poema, da sexta até a décima primeira estrofe. O homem simples vê seu rosto “entre as azas do inseto”, mas, agora, ele é o “rei de Caxemira”, região do norte da Índia, ou seja, ele deixa sua condição de poleá e passa a ser o próprio Grão-Mogol. No seu “colo nu”, havia “um imenso colar de opala, e uma safira”.⁷³⁶ Essa última pedra preciosa que estava no colo do poleá feito rei fora tirada do corpo do deus Vishnu, que no hinduísmo conserva e sustenta o mundo e tem a missão de ajudar na evolução dos seres humanos.⁷³⁷ Aos pés do rei, estão “cem mulheres em flor”, provavelmente virgens, da casta dos naires, prontas para lhe dar “todo o amor”. Em pé, “etíopes feios” refrescam os seios do rei, “voluptuosamente nus”, “com grandes leques de avestruz”. E o reinado não era apenas de súditos, ele tinha a glória de vencer “quatorze reis” e recebia os parabéns inclusive de reis do ocidente, presentes no verso pelo objeto que os simboliza, suas coroas. Todavia, o maior triunfo não era esse, mas ver no rosto “das mulheres e dos varões” que estavam “limpos os corações”. A limpidez do coração humano é comparada à água que, estando limpa, permite que se enxergue o “fundo descoberto”. Se lembrarmos que Vishnu era o deus que auxiliava na evolução da humanidade, ela teria sido alcançada no reinado do poleá.⁷³⁸

As duas estrofes seguintes trazem-no de volta à realidade, porém, ele “quis saber a causa do mistério” e, por isso, com a “mão calosa e tosca”, prendeu a mosca, pensando “que ali tinha um império”. Mais duas estrofes adiante e temos a dissecação da mosca feita minuciosamente, ou “miudamente”, como prefere o eu poético, talvez por conta do tamanho do inseto. Ele estava como quem disseca sua própria ilusão e de tanto examiná-la, a mosca sucumbe “rota, baça, nojenta, vil”. A presença do verbo “dissecar” no início de dois versos seguintes, o último da décima quarta estrofe e o primeiro da décima quinta, demonstra o afinco com que o poleá executava a tarefa. Além disso, a mosca que, antes, refulgia, agora está “baça”. Com a morte do inseto, a “visão fantástica e sutil” também se esvai.

A estrofe final nos conta sobre a atual condição do homem, marcada pelo advérbio de tempo “hoje”. Ele se arruma como se não fosse poleá, segundo o eu poético, com “ar teful”, cheirando a “áloe e cardamomo”. E, pela primeira vez no poema, sabemos o que outras pessoas falam sobre ele: “dizem que ensandeceu, e que não sabe como / Perdeu a sua mosca azul”.

⁷³⁶ Id. *ibid.*, p. 315.

⁷³⁷ LOPES, 2022, s/p.

⁷³⁸ ASSIS, 1901, p. 316.

O poema transita entre a razão e a ilusão, a lucidez e a loucura. O desejo de ascender do poleá estava na sua visão no vôo da mosca e ao querer a fantasia para si, ao desejar viver dessa fantasia, acaba por matar a mosca e enlouquecer. Para Maria Manuel Lisboa (2022), “A mosca azul” carrega o desencanto machadiano pelo “método científico Realista ou Naturalista”, que acaba por destruir, ao mesmo tempo, “a ilusão e a poesia”:

No conhecido poema de 1879, “A Mosca Azul”, o desencanto de Machado com um método científico Realista ou Naturalista, que, ao dissecar o fascínio do epônimo inseto, simultaneamente lhe destrói a ilusão e a poesia (para não falar na vida e na identidade) sem alcançar porém o esclarecimento da Razão, assume a fachada da loucura, uma metáfora que reaparecerá nos dois romances que se seguiram.⁷³⁹

Filosofando em seus próprios pensamentos, absorto em suas ideias, não nos admiraria que o eu poético desse primeiro grupo de composições das “Ocidentais” ensandecesse tal qual o poleá. A dissecação de suas ilusões ou do próprio labor poético na escrita de tantos alexandrinos poderia levá-lo a buscar poemas mais racionais, como os encomiásticos do próximo grupo. Parece ajustado que os poemas filosóficos terminem com versos que trazem a loucura de quem tanto pensou, quem tanto tentou entender a própria fantasia. Todavia, antes de lermos “Antônio José”, vamos nos deter um curto tempo nos periódicos que publicaram “A mosca azul”.

Dissecando, como aquele poleá, as ocorrências do poema machadiano na *Revista Brasileira* e n’*A Semana*, encontramos alguns fatos minimamente curiosos. Na *Revista*, mais de cinquenta anos depois da publicação do poema, o poeta Murillo Araújo (1894-1980) publica um pequeno ensaio sobre o também poeta Ribeiro Couto (1898-1963), o quarto ocupante da cadeira 26 da Academia Brasileira de Letras. Araújo conta que quando Ribeiro Couto foi recebido na Academia (em 17 de novembro de 1934 pelo acadêmico Laudelino Freire), seu poetar foi comparado ao de Machado de Assis. Apesar de honrosa, Araújo não concorda com a comparação e coloca “A mosca azul”, ao lado de “Vagalume”⁷⁴⁰ e do soneto “A Carolina” entre as “melhores composições poéticas” machadianas, dizendo que o autor “nos empolga pelo senso estrito das realidades, a reflexão cética e amarga, a profundidade filosófica, a observação do homem”. Porém, para Araújo, essas são características da prosa e Machado, segundo o ensaísta, era “o príncipe da prosa”.⁷⁴¹ Ainda da *Revista*, em 1941, temos a publicação do poema “As ilhas encantadas”, de Afonso Lopes de Almeida (1889-1953), que

⁷³⁹ LISBOA, 2022, p. 22. Os dois romances a que a pesquisadora se refere na citação são *Quincas Borba* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

⁷⁴⁰ Acreditamos que Araújo faça menção ao poema “Circulo vicioso” quando coloca “Vagalume” como título de um poema machadiano.

⁷⁴¹ ARAÚJO, 1935, p. 206.

traz uma referência clara a Machado e ao poema “A mosca azul” no último verso da segunda estrofe: “(Joaquim Maria! Este é o país da mosca azul!)”.⁷⁴²

N’A *Semana*, por sua vez, descobrimos que os versos de “A mosca azul” e do “Círculo vicioso” foram lidos pelo jornalista Valentim Magalhães (1859-1903) na segunda de uma série de conferências da Sociedade de Geografia em Lisboa. O texto de 1895, que não é assinado, conta que Magalhães dissera que o “Brasil é um ninho de poetas” e os versos machadianos teriam sido “acolhidos por um vivo murmúrio de aprovação”. Poucos parágrafos adiante, encontramos a informação que, “em breve”, Machado de Assis e outros escritores “de mérito” seriam nomeados sócios da Academia Real das Ciências de Lisboa, como acontecera, na ocasião, com Afonso Celso Júnior (1860-1938).⁷⁴³

Essas referências, menções e leitura além-mar d’“A mosca azul” mostram que, mesmo na maturidade, mesmo quando Machado de Assis já tinha alcançado os louros na prosa, seus versos ainda eram lidos e ele continuava a ser reconhecido por eles. Como dissemos, não se trata da comparação entre o prosador e o poeta, mas do reconhecimento de que a poesia ocupou lugar na carreira machadiana desde a sua formação⁷⁴⁴ até a maturidade, afinal, foi no fim da carreira que ele próprio editou suas poesias e esse único fato já é o suficiente para reconhecer que os versos tinham o apreço do escritor.

Os poemas encomiásticos

O décimo segundo poema das “Ocidentais”, “Antônio José”, abre a o grupo dos poemas em homenagem a diferentes figuras que nos revelam certo gosto machadiano, nomes que escolheu para acompanhá-lo no seu último livro de poemas. Desses poemas, “Antônio José” é o único que traz a inscrição abaixo do título com a data aproximada da morte da figura celebrada “21 de outubro de 1739”, o que confere ao poema, junto do verso final, certo tom elegíaco. Essa é a composição mais curta da última seção das *Poesias completas*, uma única estrofe de seis versos, sendo o último deles hexassílabo e os demais, decassílabos. Os dois primeiros versos rimam entre si, enquanto os quatro últimos apresentam rimas alternadas (AABCBC):

Antônio José
(21 de outubro de 1739)

Antônio, a sapiência da Escritura
Clama que há para a humana criatura

⁷⁴² ALMEIDA, 1941, p. 160.

⁷⁴³ A SEMANA, 1895, p. 94.

⁷⁴⁴ A esse respeito, ver MARQUES (2022).

Tempo de rir e tempo de chorar,
 Como há um sol no ocaso, e outro na aurora.
 Tu, sangue de Efraim e de Issacar,
 Pois que já riste, chora.⁷⁴⁵

Até então, não foram encontradas outras publicações desse poema, sendo, portanto, uma composição inédita para os leitores das “Ocidentais”. O homenageado é o advogado e escritor do teatro cômico Antônio José da Silva, de família judia, conhecido como “O Judeu”. Kênia Maria de Almeida Pereira (2011) apresenta um interessante resumo sobre a vida de Antônio José:

Em 1705 nasce, no Rio de Janeiro, de família judia, uma criança que, mais tarde, pelo sucesso de seu teatro, seria cognominada de o Judeu. Já aos oito anos de idade, ele e vários parentes são vítimas das práticas mais famigeradas da Inquisição portuguesa: seus pais, avós e tios são condenados como hereges judaizantes. Levados para Lisboa são torturados e condenados à prisão. Quando ganham novamente a liberdade não podem mais sair de Portugal e, assim, o menino Antônio José passa a residir definitivamente na Europa. Quando adulto, resolve seguir a carreira do pai, passa a advogar e, ao mesmo tempo, escrever suas peças teatrais. Mas, quando tudo parecia estar em paz, o Judeu é denunciado como herege. Aos 21 anos de idade, ele sente na pele as mesmas torturas sofridas por seus parentes. Antes de ganhar a liberdade, assina o termo de arrependimento, no qual consta sua conciliação com a Igreja Católica e a promessa de nunca mais blasfemar contra o catolicismo: promessa, aliás, vã, já que de seus futuros textos teatrais exalariam inúmeras críticas à Inquisição e aos seus instrumentos de tortura.

Antônio José retoma o ritmo normal da sua vida, advogando e escrevendo peças teatrais cômicas, que encantavam ao público português. (...) Ironicamente, um autor que só escreveu comédia e fez o público se deliciar com sua irreverência e hilários trocadilhos teve um final de vida nada engraçado. Antônio José foi colhido novamente nas malhas da Inquisição e, desta vez, não saiu da prisão com vida. Com apenas 34 anos de idade, em 1739, no auge de sua carreira artística, morre Antônio José, degolado e queimado em praça pública.⁷⁴⁶

Antônio José foi morto em 18 de outubro, e não 21, como sugere o poema machadiano, segundo os estudos de Melo (2012). O pesquisador conta ainda que os familiares do teatrólogo tiveram que assistir ao “espetáculo” de sua morte como um “auto-de-fé”. Entre o público que assistia o sufocamento dos condenados pelo Santo Ofício estavam

desde o rei D. João VI, a família real e o cardeal d. Nuno da Cunha, inquisitor-geral do reino, o judeu foi executado por asfixia no garrote vil. Depois foi queimado no Campo de Lã, confirmando o terrível poder do racismo preponderante da época, anunciando o que os campos nazistas, também, fariam séculos mais tarde.⁷⁴⁷

⁷⁴⁵ ASSIS, 1901, p. 317.

⁷⁴⁶ PEREIRA, 2011, p. 2-4.

⁷⁴⁷ MELO, 2012, p. 28. Não por acaso, o nome no noivo de Ângela em “A cristã nova”, das “Americanas” é Nuno e, naquele poema, também tínhamos a prisão e morte dos judeus pelo Santo Ofício.

A contradição da morte tão cruel para alguém que fez o público rir aparece no poema por meio da referência ao *Eclesiastes*, o que, por si só, também é uma contradição, já que esse seria um livro possivelmente desconhecido de um judeu. A referência bíblica está no termo “Escritura” do primeiro verso e na recriação do quarto versículo do terceiro capítulo do *Eclesiastes*, de modo que na *Bíblia* (1864), lemos: “há tempo de chorar, e tempo de rir”;⁷⁴⁸ e no poema: “tempo de rir e tempo de chorar”, afinal primeiro o público riu com as obras de Antônio José e, depois, chorou sua morte. O mesmo capítulo do livro bíblico inicia sua concepção sobre o tempo das coisas falando do tempo de nascer e do tempo de morrer, ou seja, era chegada a hora do teatrólogo. Sobre a relação de antíteses construída no texto bíblico e no poema machadiano, Pereira (2012) conta que o *Eclesiastes* apresenta ao leitor a “filosofia das contradições e dos paradoxos”,⁷⁴⁹ como foi contraditória a morte na fogueira de alguém que teria feito gargalhar o público português.

O eu poético traz outra referência bíblica para tratar da filiação judaica de Antônio José, dizendo que o celebrado era “sangue de Efraim e Issacar”. Issacar, filho de Jacó no Antigo Testamento, deu origem a uma das doze tribos de Israel. Efraim, por sua vez, foi abençoado por Jacó como seu próprio filho, mas era, na realidade, seu neto, filho de José. O povo judeu seria descendente das tribos de Israel. Para Pereira (2012), a referência a Efraim e Issacar não é acaso no poema:

Essas referências na pena de Machado não são de forma nenhuma aleatórias, já que a perseguição ao grupo hebreu remonta aos tempos bíblicos, desde a errância de Abraão pelo deserto, tendo se acirrado no Renascimento com a Inquisição portuguesa e a queima de milhares de cristãos-novos, dentre eles, muitos poetas e artistas como o próprio autor de *Guerras do alecrim e da manjerona*.⁷⁵⁰

Assim, ao trazer Efraim e Issacar para seus versos, o eu poético recobra a origem judaica de Antônio José ao mesmo tempo que rememora como o seu povo foi perseguido pelo Santo Ofício, como foram os hebreus perseguidos no Antigo Testamento.

É difícil levantar uma hipótese exata de porque “Antônio José” abre o grupo de poemas encomiásticos. Primeiramente, pensamos ser uma questão cronológica, uma vez que a morte data de 1739, mas “Spinoza”, poema seguinte, celebra um filósofo falecido em 1677. Depois, pensamos se a escolha não estaria ligada ao poema anterior, que traz a dicotomia razão e loucura no poleá e a sua mosca azul. Nesse sentido, teríamos outro poema que carrega

⁷⁴⁸ A BÍBLIA, 1864, p. 400.

⁷⁴⁹ PEREIRA, 2012, p. 3.

⁷⁵⁰ Id. *ibid.*, p. 3.

dicotomias, como o riso e o choro da referência bíblica e do último verso: “pois que já riste, chora”.⁷⁵¹ Todavia, se esse for, de fato, um poema inédito nas “Ocidentais”, acreditamos é possível que Machado de Assis tenha escolhido abrir a subseção dos encomiásticos com versos inéditos.⁷⁵²

Dos treze nomes que figuram no panteão machadiano das “Ocidentais”, oito deles foram homenageados com sonetos. No caso de Camões, especificamente, veremos adiante que foram quatro sonetos. “Spinoza” é o primeiro. O poema-homenagem é batizado com o nome do autor da *Ética* (1677), Baruch Espinosa (1632-1677), filósofo holandês. Assim como Antônio José, Espinosa vinha de família judia perseguida pela igreja católica. No entanto, o filósofo, por conta das ideias que seus escritos carregavam, fora expulso da comunidade judaica. Sobre esse aspecto da sua biografia, Kênia Maria de Almeida Pereira (2012) conta que

a sentença expedida pela sinagoga holandesa contra o rebelde filósofo panteísta que ousou escrever “Deus está diluído na natureza” e que “acreditar em milagres é uma superstição”, era rígida e impiedosa, em alguns trechos se pode ler: “que ninguém lhe pode falar bocalmente nem por escrito, nem dar-lhe nenhum favor, nem debaixo de teto estar com ele, nem junto de quatro côvados, nem ler papel algum feito ou escrito por ele”.⁷⁵³

Por ser um excomungado, Espinosa foi deserdado pelos irmãos e sofria preconceito da comunidade que antes partilhava com ele a mesma fé. Sem muitos meios para se sustentar, começou a desempenhar a função de polir lentes, que, segundo Marilena Chauí (2012), era conhecida dos judeus e deu a ele uma clientela que o pagava o bastante para se manter: “pondo em prática uma regra de vida dos antigos sábios judeus, aprendeu a polir lentes para lunetas. Saiu-se tão bem no ofício que a clientela aumentou rapidamente, fornecendo-lhe o suficiente para viver”.⁷⁵⁴ É nesse ponto que o soneto e a biografia se cruzam. Machado de Assis colocou em seus versos o labor físico, do ofício de polidor, e o labor mental do filósofo.

O soneto é escrito em decassílabos, porém, foge às regras clássicas porque traz os quartetos com rimas alternadas entre si:

Spinoza

Gosto de ver-te, grave e solitário,
Sob o fumo de esqualida candeia,
Nas mãos a ferramenta de operário,

⁷⁵¹ ASSIS, 1901, p. 317.

⁷⁵² Antônio José da Silva também é referência na prosa no conto “A mão e a luva” e no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Além dessas referências, Pereira (2012) aponta as que estão nas crônicas das *Balas de estalo* e d’*A semana* e o artigo ao final do volume *Relíquias de casa velha*.

⁷⁵³ PEREIRA, 2012, p. 6.

⁷⁵⁴ CHAUI apud PEREIRA, 2012, p. 6.

E na cabeça a coruscante ideia.

E enquanto o pensamento delinea
 Uma filosofia, o pão diário
 A tua mão a labutar granjeia
 E achas na independência o teu salário.

Soem cá fora agitações e lutas,
 Sibile o bafo aspérrimo do inverno,
 Tu trabalhas, tu pensas, e executas

Sóbrio, tranquilo, desvelado e terno,
 A lei comum, e morres, e transmutas
 O suado labor no prêmio eterno.⁷⁵⁵

A única publicação anterior a esse poema aconteceu nos “Cantos Ocidentais” publicados em 15 de janeiro de 1880 na *Revista Brasileira*. Naquela ocasião, era o único poema encomiástico. Dessa publicação para as *Poesias completas* acontece uma alteração no último verso da penúltima estrofe do poema, que tem a pontuação modificada, passando de “tu trabalhas, tu pensas; e executas,” no periódico⁷⁵⁶ para “tu trabalhas, tu pensas, e executas” no livro.⁷⁵⁷ Voltaremos a essa troca adiante.

O esquema das rimas alternadas ao longo do soneto nos fazem relacioná-las, tendo em vista o conteúdo dos versos, à alternância do trabalho de Espinosa, que, segundo o eu poético, divide-se entre o trabalho físico e o mental. Isso aparece logo na primeira estrofe, nos dois últimos versos: “nas mãos a ferramenta de operário, / E na cabeça a coruscante ideia”.⁷⁵⁸ Assim, o trabalho físico é desempenhado pelas mãos do operário munido da sua ferramenta de polir lentes e o trabalho mental é a ideia que reluz. Para Fernando Bonadia de Oliveira (2018), ao adjetivar a ideia espinosana de “coruscante”, o eu poético imprime uma imagem lúcida dessas ideias. O mesmo pesquisador observa um contraste entre o primeiro verso da primeira estrofe do soneto e a biografia do filósofo. Oliveira (2018) argumenta que os versos imprimem uma figura de Espinosa que difere do que trazem as biografias, ele não era essa pessoa “grave e solitári[a]”,⁷⁵⁹ como nos conta o eu poético:

A descrição de Espinosa como um sujeito isolado e fechado em si mesmo não é, porém, uma realidade. Como lembra Ferreira, referindo-se ao soneto de Borges, “a ideia do isolamento de Espinosa é outro mito que se cria, mas que não corresponde à verdade, pois nem antes nem depois de sua excomunhão, levou a vida de segregado ou eremita.” (FERREIRA, 2007, p. 63). Para a autora, a prova de que Espinosa não foi um homem solitário é seu

⁷⁵⁵ ASSIS, 1901, p. 318.

⁷⁵⁶ Id., 1880a, p. 139.

⁷⁵⁷ Id., 1901, p. 318.

⁷⁵⁸ Id. *ibid.*, p. 318.

⁷⁵⁹ Id. *ibid.*, p. 318.

sistemático intercâmbio epistolar e a grande lista de amigos que possuía; ademais, o convite que recebeu para ensinar filosofia em Heidelberg (Cartas 47 e 48) mostra como ele não estava desamparado e travava contato com figuras importantes.⁷⁶⁰

No entanto, acreditamos que as relações entre a biografia e o poema estão em segundo plano na composição poética, de modo que nos parece mais interessante a relação entre a atividade prática e a atividade teórica desempenhada pelo filósofo poetizado. A imagem do homem que trabalha manual e mentalmente “sob o fumo da esqualida candeia” é bastante poética para abrir o soneto.⁷⁶¹

Ao longo dos versos, o eu poético traz sempre as duas facetas que compõem o homem. Assim, na segunda estrofe, “enquanto o pensamento delinea / Uma filosofia”, a mão labuta para garantir o “pão diário”, afinal, mesmo os intelectuais precisam se alimentar para sobreviver. O que dá ao Espinosa do poema a independência é justamente o salário que recebe do trabalho como operário e, de acordo com Oliveira (2018), a independência se traduz em liberdade.

Nos tercetos finais, veremos que o trabalho e o pensamento do filósofo nascido em Amsterdã são incessantes, independente das agitações externas ou do “bafo aspérrimo do inverno”, continua a trabalhar, a pensar e a executar. No verso final do primeiro terceto que há uma (falsa) quebra de paralelismo no uso do pronome pessoal “tu”: “tu trabalhas, tu pensas, e executas”. A troca do pronome pela conjunção aditiva “e” na última parte do verso acrescenta uma função àquele homem que trabalha e pensa. Ele tem que, além disso, executar “a lei comum” a que nenhum mortal foge. Esse é o verso que, na *Revista Brasileira* (1880), trazia o ponto e vírgula no lugar da segunda vírgula. Para a Comissão Machado de Assis (1976) e para Oliveira (2018), a versão do periódico seria mais ajustada por melhor exprimir o “contraste entre pensamento e ação”.⁷⁶² Acrescentamos ao parecer dos pesquisadores o fato de que o ponto e vírgula deixaria mais evidente o real paralelismo a que pertence o trecho “e executas”, que está no penúltimo verso do soneto: “(...) e executas // (...) / (...) e morres, e transmutas”.⁷⁶³ Porém, discordamos que o soneto exprima o “contraste” entre pensamento e ação. De fato, a antítese, como pontua Pereira (2012), ou a dualidade, como prefere Oliveira (2018), aparece nos versos machadianos, mas acreditamos que o operário não seja colocado no soneto como uma oposição ao filósofo, as duas faces constroem o mesmo homem que só é quem é

⁷⁶⁰ OLIVEIRA, 2018, p. 42. Jorge Luís Borges dedicou dois sonetos a Espinosa, intitulados, respectivamente “Spinoza” (publicado em *El Outro el Mismo*, 1964) e “Baruch Spinoza” (publicado em *La moneda de hierro*, 1976).

⁷⁶¹ ASSIS, 1901, p. 318.

⁷⁶² ASSIS, 1976, p. 79.

⁷⁶³ Id., 1901, p. 318.

justamente por ser operário e filósofo ao mesmo tempo. Não há uma separação entre o Espinosa que pensa e o que labuta. Como já dissera Oliveira (2018), há, no soneto, a “exaltação da pessoa de Espinosa como trabalhador e pensador, sem a desqualificação da obra, seja a ‘obra’ entendida como a lente polida, seja a filosofia formulada”.⁷⁶⁴

Como qualquer outro ser humano, intelectual ou não, que precisava ganhar o “pão diário”, o filósofo estava sujeito à “lei comum”, ou seja, ao ordinário da vida. Tanto essa “lei comum” quanto as “agitações” que soavam “cá fora” no verso que abre os tercetos são referências à obra de Espinosa. A “lei comum” se constitui uma referência à “ordem comum da natureza” a que todos os seres estão sujeitos. Em Espinosa, tal ordem aparece na proposição 29 da segunda parte da *Ética*, mas é melhor explicada no apêndice da obra: “é impossível que o homem não seja uma parte da natureza e que não siga a ordem comum desta”.⁷⁶⁵ Já as agitações, aparecem no escólio da proposição 59 da terceira parte: “pelo que foi dito, fica evidente que somos agitados pelas causas exteriores de muitas maneiras e que, como ondas do mar agitadas por ventos contrários, somos jogados de um lado para o outro, ignorantes de nossa sorte e de nosso destino”.⁷⁶⁶ Todos os homens estão sujeitos à agitação e à “lei comum” e, inclusive, à morte, que aparece no penúltimo verso. Na sequência da morte, no poema, aparece a transmutação do “suado labor” em “prêmio eterno”. A transmutação pós morte que leva o homem ao prêmio eterno, ou à vida eterna, pode estar ligada à ressurreição. No entanto, o “prêmio eterno” também pode ser lido como a continuidade da vida por meio da obra que deixou, como Gonçalves Dias permaneceu vivo na nênia da índia nas “Americanas” ou como Basílio Gama fora celebrado por Lindoia na comemoração do centenário de sua morte.

Pareceu-nos curioso o fato de Machado de Assis ter iniciado o grupo dos encomiásticos com “Antônio José” e é impossível afirmar se esses poemas-homenagem têm alguma relação entre si, a não ser o fato, nada irrelevante, de constituírem todos eles uma espécie de panteão machadiano, quase que uma curadoria de gosto e admiração, de reconhecimento de que essas figuras são suficientemente importantes para além de terem recebido poemas que carregam seus nomes na maioria dos títulos, aparecerem no “testamento poético” do Bruxo do Cosme Velho.⁷⁶⁷ Contudo, não podemos deixar de notar que tanto Antônio José quanto Espinosa são judeus de nascimento, filhos de “marranos” (judeus convertidos à força ao catolicismo) que eram adeptos ao criptojudaísmo, fator que é adicionado

⁷⁶⁴ OLIVEIRA, 2018, p. 34, nota de rodapé n. 4.

⁷⁶⁵ ESPINOSA, 2009, p. 125.

⁷⁶⁶ Id. *ibid.*, p. 89.

⁷⁶⁷ GONÇALVES, 2015, p. 38.

por Pereira (2012) aos traços em comum entre os dois homenageados: “tanto os pais de Espinosa como os de Antônio José foram perseguidos pela fé religiosa. Famílias criptojudaicadas eram condenadas por permanecerem secretamente na fé hebraica mesmo após a conversão ao cristianismo”.⁷⁶⁸ A disposição das composições em sequência uma da outra, para Oliveira (2018), “revela a intenção do autor de destacar, em conjunto, os dois grandes judeus”,⁷⁶⁹ unidos pelos traços que aqui elencamos e pelos paradoxos de suas vidas: o riso das obras e o choro pela sua morte trágica em “Antônio José” e o labor do operário e seu pensamento filosófico em “Spinoza”.

A próxima homenagem é ao poeta Gonçalves Crespo (1846-1883), brasileiro, mas que vivia em Portugal desde os 10 anos. No volume *Ao redor de Machado de Assis*, Magalhães Júnior (1958) transcreve uma carta enviada pelo autor das *Miniaturas* (1871) a Machado de Assis:

Coimbra, 6 de junho de 1871, Couraça de Lisboa, nº 93.

Exmo. Senhor Machado de Assis.

Enviei há 15 dias a V. Excia. meu primeiro livro. Não lhe escrevi então, o que agora faço. O livro teve aqui bom acolhimento, e foi saudado espontaneamente, o que me admira em extremo, porque eu não sou português e não andava envolvido nestas tricas de compadrios, que por aqui dizem as más línguas – abundam. Foram quatro os escritores meus patrícios a quem tive a honra de enviar o meu livro: V. Excia., P. Guimarães, Alencar e Macedo. Fui aconselhado pelo autor do Colombo, que desde a minha publicação me distinguiu com a sua amizade que eu fiz os tais oferecimentos. A V. Excia, já eu conhecia de nome há bastante tempo. De nome e por uma secreta simpatia que para si me levou quando me disseram que era... de cor como eu. Será? Se o não é nem por isso me deixa de ser agradável travar conhecimento com V. Excia., e assinar-me aqui com toda a efusão de uma sincera simpatia e afetuoso respeito. De V. Excia. patrício e humilde respeitador.

G. Crespo⁷⁷⁰

Não encontramos a resposta machadiana a essa carta, a qual, inclusive, não aparece nos tomos da *Correspondência de Machado de Assis* (2011) coordenada por Sérgio Paulo Rouanet para a Academia Brasileira de Letras. No entanto, a estima literária veio a partir da morte de Crespo, em 11 de junho de 1883, em Portugal. Menos de um mês depois, a *Gazeta de Notícias*, em 08 de julho de 1883, publica uma reunião de doze sonetos sob o título “Gonçalves Crespo”. As composições eram assinadas por Filinto de Almeida, Castro Fonseca,

⁷⁶⁸ PEREIRA, 2012, p. 6. Sobre o interesse machadiano pelos judeus, indicamos a leitura de *O olhar judaico de Machado de Assis* (NOVINSKY, 1990).

⁷⁶⁹ OLIVEIRA, 2018, p. 38.

⁷⁷⁰ CRESPO *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1958, p. 109-110.

Fernando M. de Oliveira, Valentim Magalhães, Silvestre de Lima, Raimundo Correa, Alberto de Oliveira, Machado de Assis, A. Cardoso de Meneses, Luiz Delfino, Luiz Murat e Mathias de Carvalho.⁷⁷¹ Na ocasião, o título do soneto machadiano era “A volta do poeta”. É possível que Machado tenha alterado o título para a publicação no livro a fim de que ficasse evidente para o leitor sobre qual poeta seriam tais versos. Além disso, boa parte dos poemas encomiásticos são homônimos aos seus homenageados.⁷⁷²

A composição machadiana se dá em versos deca e hexassílabos e apesar de as rimas serem opostas nas quadras, as dos tercetos diferem do esquema clássico, mesclando alternadas e emparelhadas (ABBA ABBA CDC DDC):

Gonçalves Crespo

Esta musa da pátria, esta saudosa
Níobe dolorida,
Esquece acaso a vida,
Mas não esquece a morte gloriosa.

E pálida, e chorosa,
Ao Tejo voa, onde no chão caída
Jaz aquela evadida
Lira da nossa América viçosa.

Com ela torna, e, dividindo os ares,
Trépido, mole, doce movimento
Sente nas frouxas cordas singulares.

Não é a asa do vento,
Mas a sombra do filho, no momento
De entrar perpetuamente os pátrios lares.⁷⁷³

Brasil e Portugal aparecem nas quadras do soneto como pátrias entre as quais o poeta celebrado se divide. Apesar de ter passado a maior parte de sua vida em Portugal, a poesia de Crespo rememorava parte da infância vivida no Brasil, bem como “poemas com assuntos negros”, segundo aponta Damaceno (1988).⁷⁷⁴ Sobre esses “assuntos”, que apareceram na carta endereçada a Machado, voltaremos a tratar adiante.

⁷⁷¹ A Comissão Machado de Assis (1976), por algum equívoco, conta que o soneto teria aparecido em 08 de julho 1884. Não há publicação de versos machadianos nessa data na *Gazeta*. Os pesquisadores apontam também uma segunda publicação desse mesmo soneto e no mesmo periódico em 10 de julho de 1893, no entanto, não podemos consultar esse arquivo por estar indisponível na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. A própria Comissão afirma que não consultou essa publicação.

⁷⁷² No que diz respeito à literatura, o nome de Gonçalves Crespo circulava na *Gazeta de Notícias* em função da sua última publicação antes da morte, os *Noturnos* (1882). Em três de junho de 1883, o periódico publicou uma pequena nota informando aos brasileiros que o poeta estava gravemente enfermo e apenas dez dias depois, é publicada outra nota informando sua morte.

⁷⁷³ ASSIS, 1901, p. 319.

⁷⁷⁴ DAMACENO, 1988, p. 42.

Na primeira estrofe, a “musa da pátria” chora a morte de um filho ao ser metaforizada na “Níobe dolorida” da mitologia grega. Níobe chorou a morte de seus filhos e foi transformada em rocha por compaixão de Zeus, mas mesmo enquanto rocha, permanecia chorando. O choro, na estrofe seguinte, será o próprio rio Tejo, que banha Lisboa. A musa que esquece a vida, “mas não esquece a morte”, voa ao Tejo, onde jaz a “lira da nossa América viçosa”. Ainda com relação a essas duas estrofes, notemos que a morte é adjetivada “gloriosa”, o que não traz ao poema um tom melancólico de despedida.⁷⁷⁵

Os dois tercetos tratam da volta do poeta a que o primeiro título se referia. Junto da musa, dividindo com ela “os ares”, ele sente um “trépido, mole, doce movimento” que, de acordo com o eu poético, não é a “asa do vento”, mas a “sombra do filho” ao “entrar perpetuamente os pátrios lares”. Aqui, é importante notar que Crespo divide espaço nos ares com a musa, ou seja, está em pé de igualdade com aquela que inspira os poetas e é ela quem o acompanha até os “pátrios lares”, que é para onde o poeta regressa.⁷⁷⁶ O advérbio de modo usado para designar a entrada nos leva à esperança da vida eterna após a morte pelo que acreditam os cristãos. No entanto, é possível ler os versos como o retorno do poeta aos braços de seu pai, Antônio José Gonçalves Crespo, que falecera poucos meses antes, em Braga. A *Gazeta de Notícias* também informou os brasileiros, em cinco de março de 1883, sobre a morte de Gonçalves Crespo pai. A morte do filho o levou de volta aos braços paternos na eternidade.

Antes de voltarmos à carta de Crespo, podemos recorrer à “Notícia da atual literatura brasileira” publicada por Machado de Assis em 24 de março de 1873 n’*O Novo Mundo*. Gonçalves Crespo aparece no primeiro e no terceiro parágrafos da parte dedicada à poesia. Sobre ele, o ensaísta escreve:

Não faltam à nossa atual poesia fogo nem estro. Os versos publicados são geralmente ardentes e trazem o cunho da inspiração. Não insisto na cor local; como acima disse, todas as formas a revelam com mais ou menos brilhante resultado, bastando-me citar neste caso as outras duas recentes obras, as *Miniaturas de Gonçalves Crespo* e os *Quadros de J. Serra*, versos extremados dos defeitos que vou assinalar.⁷⁷⁷

Para o Bruxo do Cosme Velho, a poesia de Gonçalves Crespo e de Joaquim Serra estava extremada, ou seja, apartada, afastada ou separada dos defeitos que ele elencaria sobre os exageros da cor local. A poesia de Crespo carregava a brasilidade no modo de escrever os

⁷⁷⁵ ASSIS, 1901, p. 319.

⁷⁷⁶ Id. *ibid.*, p. 319.

⁷⁷⁷ ASSIS in AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 437.

versos, a sua musa, como aparece no soneto, era a “musa da pátria”.⁷⁷⁸ Camilo Castelo Branco, no seu *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros* (1887), também imprime a figura de Crespo avessa ao uso abusivo da cor local, de modo que deixa de ser brasileiro e se torna, em certa medida, mundial:

Chamam-lhe uns ateniense, outros brasileiro: eu quero que ele seja português, porque levo o amor da minha pátria ao latrocínio dum poeta que me diz pouco do sabiá no raminho da jatubá, e da araponga na copa do jequitibá, e da araponga na copa do jequitibá, e das falenas a esvoaçarem-se nos andassús, e do macaco a gemer nas franças do ipê, nem me fala do jurubá, nem das flores do manacá a perfumarem as brisas dos cafezais, nem do inhambu a estorcer-se nas unhas do papagaio. É português como Garrett, francês como Gautier, americano sentimental como Longfellow, *humorist* como Godfrey Saxe e espanhol como Campoamor. É de todos os países que têm poetas com intercadências de tristeza, risos, energias satânicas e angélicas maviosidades; mas, na linguagem, é português sem joio.⁷⁷⁹

Ao homenagear em seu último livro de poemas um poeta que carrega o instinto de nacionalidade em suas poesias, Machado de Assis outra vez afirma o que já vinha dizendo em ensaios e poesias desde 1858, no ensaio “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira”, que fazer poesia nacional está além da cor local.

Ademais, é impossível não saltar aos nossos olhos o trecho da carta de Crespo em que ele relaciona parte de sua simpatia por Machado ao fato de ter ouvido falar que o autor das *Poesias completas* era negro. Certamente, os poetas compartilhavam parte das mazelas vividas numa sociedade que escravizava os negros, ainda que Crespo tenha vivido em condições mais abastadas que as experimentadas pela família de Machado. Os dois primeiros nomes do panteão dos poemas encomiásticos eram judeus; o terceiro, negro; e o quarto virá de fora do círculo literário carioca, José de Alencar, nascido no Ceará. De algum modo, parece-nos que esses nomes foram escolhidos pelo labor literário e certamente por algum nível de admiração pessoal, mas não apenas isso.

Nós encontramos uma referência a José de Alencar no poema “Lindoia” por meio da sua Iracema. Em “Alencar”, porém, o eu poético se dedica exclusivamente à celebração do escritor cearense. Novamente a forma escolhida foi o soneto. Os versos são decassílabos e o esquema rímico é ABBA BAAB CDE CDE:

Alencar

Hão de os anos volver, — não como as neves
De alheios climas, de geladas cores;
Hão de os anos volver, mas como as flores,

⁷⁷⁸ ASSIS, 1901, p. 319.

⁷⁷⁹ BRANCO *apud* FRANÇA, 2013, p. 226.

Sobre o teu nome, vívidos e leves...

Tu, cearense musa, que os amores
Meigos e tristes, rústicos e breves,
Da indiana escreveste, — ora os escreves
No volume dos pátrios esplendores.

E ao tornar este sol, que te há levado,
Já não acha a tristeza. Extinto é o dia
Da nossa dor, do nosso amargo espanto.

Porque o tempo implacável e pausado,
Que o homem consumiu na terra fria,
Não consumiu o engenho, a flor, o encanto...⁷⁸⁰

O mesmo soneto, segundo a Comissão Machado de Assis, foi publicado em 12 de dezembro de 1880, três anos após a morte de José de Alencar, no rodapé da *Gazeta de Notícias*. Na ocasião, os versos vinham sem título e abriam uma série de poemas em homenagem ao autor de *Iracema*.⁷⁸¹ O fato de o soneto machadiano abrir essa série revela certa importância do poeta.

Ao intitular seu soneto apenas pelo sobrenome do escritor, o eu poético confere, ao mesmo tempo, autoridade para o nome do homenageado e certa intimidade que será confirmada no poema pelo uso do pronome pessoal da segunda pessoa do singular, “tu”, para se referir à “musa cearense”, ou, ao escritor José de Alencar.⁷⁸²

O primeiro quarteto localiza o leitor no clima tropical, como deve ser a musa alencariana, tendo em vista as paisagens de *Iracema*, por exemplo. Lembrando-nos que havia passado três anos da morte de Alencar quando o poema foi publicado pela primeira vez, o início do primeiro e do terceiro versos da primeira estrofe elucidam a passagem dos anos: “hão de os anos volver”. Os anos que passam não são como a “as neves / De alheios climas”, afinal, não faria sentido colocar “geladas cores” para cantar um escritor que pintou o nacional na sua literatura. A passagem do tempo é comparada, em se tratando do nome de Alencar, às flores. Os “alheios climas” já apareceram em outras duas seções das *Poesias completas*.⁷⁸³ Nas “Americanas”, a mesma expressão aparece na penúltima parte de “Os Orizes”, para trazer os costumes de outros povos. E nas “Falenas”, a expressão não é a mesma, mas o processo de escrita para demarcar um inverno mais tropical e menos gélido é semelhante em “Manhã de inverno”.

⁷⁸⁰ ASSIS, 1901, p. 320.

⁷⁸¹ Nós não conseguimos consultar esse volume do periódico na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, a qual traz apenas os números desse periódico publicados até 30 de setembro.

⁷⁸² ASSIS, 1901, p. 320.

⁷⁸³ Id. *ibid.*, p. 320.

A *Iracema* é trazida novamente para as “Ocidentais” no segundo quarteto pelos amores “meigos e tristes, rústicos e breves, / Da indiana”. A musa, que é acompanhada pelo adjetivo que recobra seu lugar de nascimento, agora escreve “no volume dos pátrios esplendores”. Assim, quem antes cantava a pátria nacional, canta na eternidade dos “pátrios esplendores”;⁷⁸⁴ lugar parece comum para os que se vão, uma vez que, no verso final do poema anterior, “Gonçalves Crespo”, com a morte, o homenageado entrava nos “pátrios lares”.⁷⁸⁵ Parece-nos, então, que o eu poético machadiano tinha certa crença cristã com relação ao destino daqueles que morreram.

A passagem do tempo volta a ser demarcada nas duas estrofes finais. No primeiro terceto, ela está no sol que torna depois de ter levado o escritor cearense. Contudo, tal retorno não traz tristeza; a “dor” e o “amargo espanto” ficaram em um dia já extinto. No segundo terceto, temos o “tempo implacável” que a essa altura, três anos passados, “o homem consumiu na terra fria”. E como vimos acontecer com Gama que continuava vivo na sua obra, na sua Lindoia, o mesmo acontece com Alencar, que apesar de a terra ter consumido o homem, “não consumiu o engenho”, ou seja, o labor literário permanece e, com ele, a lembrança do escritor celebrado nos versos.

José de Alencar não escrevera um soneto encomiástico a Machado de Assis, mas a carta publicada no *Correio Mercantil* e datada de 18 de fevereiro de 1868 deixa clara a admiração do cearense pelo carioca ao dar a ele a missão de ser o mecenas de Castro Alves (1847-1871), que estreava nas letras. Os parágrafos finais da carta mostram a relevância de Machado na sociedade literária do Rio de Janeiro e seu importante papel de crítico literário:

Já um poeta o saudou pela imprensa; porém não basta a saudação; é preciso abrir-lhe o teatro, o jornalismo, a sociedade, para que a flor desse talento cheio de seiva se expanda às auras da publicidade.

Para Virgílio do jovem Dante, nesse ínvio caminho da vida literária, lembrei-me do senhor. Nenhum tem os mesmos títulos. Para apresentar ao público fluminense o poeta baiano, é necessário não só ter foro de cidade na imprensa da corte, como haver nascido neste belo vale do Guanabara (sic), que ainda espera seu cantor.

Seu melhor título, porém, é outro. O Senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou à cultura dessa difícil ciência que se chama a crítica. Uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, não duvidou aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria.

Do Senhor, pois, do primeiro crítico brasileiro, confio a brilhante vocação literária que se revelou com tanto vigor.

J. de Alencar.⁷⁸⁶

⁷⁸⁴ Id. *ibid.*, p. 320.

⁷⁸⁵ Id. *ibid.*, p. 319.

⁷⁸⁶ ASSIS, 2011a, p. 229-230

Não podemos deixar de destacar na carta a metáfora do papel de Machado de Assis com relação à Castro Alves, sendo o autor das *Poesias completas* o Virgílio de outro Dante, numa alusão à *Divina Comédia*. Com uma única referência, Alencar enaltece os dois escritores. Machado responde a carta no mesmo periódico, datando de 29 de fevereiro de 1868 e logo no seu parágrafo de abertura, diz, sobre a carta recebida, que ela “vale um diploma, com uma recomendação que é uma sagração”.⁷⁸⁷ Além disso, conta que se sente entusiasmado com a confiança nele depositada. E a mesma crença na vida do escritor garantida no engenho que não é consumido pelo tempo, no perpétuo de suas obras, aparece no final da carta, quando Machado fala das obras vindouras alencariana, as quais contam com a “invencível” “conspiração da posteridade”.⁷⁸⁸

Da musa cearense passamos para a portuguesa. Em “Camões”, vemos que Machado de Assis transformou em um único poema os quatro sonetos que publicou em diferentes edições especiais em comemoração ao terceiro centenário da morte de Luís de Camões. Nesse sentido, o autor/editor faz uma costura da sua própria obra.

O primeiro desses sonetos foi publicado no álbum *Terceiro Centenário de Luís de Camões*, de 1880, e tem a estrutura clássica do soneto, os versos são decassílabos e as rimas opostas nos quartetos e alternadas nos tercetos:

I

Tu quem és? Sou o século que passa.
 Quem somos nós? A multidão fremente.
 Que cantamos? A glória resplendente.
 De quem? De quem mais soube a força e a graça.

Que cantou ele? A vossa mesma raça.
 De que modo? Na lira alta e potente.
 A quem amou? A sua forte gente.
 Que lhe deram? Penúria, ermo, desgraça.

Nobrememente sofreu? Como homem forte.
 Esta imensa oblação?... É-lhe devida.
 Paga?... Paga-lhe toda a adversa sorte.

Chama-se a isto? A glória apetecida.
 Nós, que o cantamos?... Volvereis à morte.
 Ele, que é morto?... Vive a eterna vida.⁷⁸⁹

Quando publicado no *Terceiro Centenário*, o título do poema era “Soneto” simplesmente. Nas *Poesias completas*, os poemas, todos eles sonetos, serão numerados e

⁷⁸⁷ Id. *ibid.*, p. 62.

⁷⁸⁸ Id. *ibid.*, p. 240.

⁷⁸⁹ Id., 1901, p. 321.

reunidos, como vimos, sob o título “Camões”. Essa não é a primeira menção ao vate português no livro de 1901, já lemos o seu nome nas epígrafes de “Elegia” e de “Un vieux pays”, nas seções “Crisálidas” e “Falenas”, respectivamente. Além das epígrafes, ele aparece na estrofe XXVII de “Pálida Elvira”, também das “Falenas”. Voltaremos a essa estrofe adiante, quando tratarmos do soneto III. E sem a referência específica do nome, a primeira estrofe de “A Gonçalves Dias”, das “Americanas”, faz menção ao naufrágio sofrido por um “lusitano vate”. Desse modo, vemos que Camões percorre todas as seções das *Poesias completas*, as três primeiras na forma de referência e a última, num poema todo seu.

Chama-nos a atenção o modo como o primeiro soneto é composto, todo estruturado em perguntas e respostas e veremos que apesar de ser o primeiro, não se trata da vida de Camões, mas da morte. Pensando na ocasião da celebração do terceiro centenário, ou seja, trezentos anos depois da morte do autor d’*Os Lusíadas*, a estrofe inicial marca a passagem temporal pelo “século que passa” e marca a permanência da “glória resplendente” camoniana, pois o escritor ainda é rememorado pela “multidão fremente”.⁷⁹⁰ A importância do nome homenageado está justamente na lembrança que permanece apesar do correr do tempo.

A estrofe seguinte traz a obra camoniana. Ele cantou “a vossa mesma raça / (...) na lira alta e potente”.⁷⁹¹ Como poeta lusitano que canta sua raça, a referência no último quarteto nos leva à epopeia de 1572, *Os Lusíadas*. Apesar de ter cantado as glórias de seu povo, em troca, recebeu “penúria, ermo, desgraça”. Isso porque, os anos finais da vida do escritor português teriam sido difíceis e com “fortunas pessoais (...) medíocres”, segundo conta Helder Macedo (2010):

(...) as fortunas pessoais de Camões continuaram medíocres até ao fim da vida, haja ou não alguma verdade na lenda que um escravo javanês que trouxera consigo pedia esmola para o ajudar, e que o poeta se arrastava de muletas pelas ruas de Lisboa. Certamente que as brutalidades das batalhas em que esteve envolvido, as longas e insalubres viagens marítimas, os rotineiros maus tratos nas prisões onde esteve confinado, e não menos as doenças venéreas inevitavelmente contraídas por tão promíscuo amador, teriam deixado marcas profundas no seu forte corpo escangalhado.⁷⁹²

Macedo (2010) nos diz ainda que Camões recebia uma pensão anual de 15.000 réis da coroa portuguesa, concedida em 15 de julho de 1572 por D. Sebastião não como recompensa ao poeta, mas como recompensa ao “cavaleiro fidalgo” regressado da Índia.⁷⁹³ A pensão, no entanto, era modesta e seu pagamento, irregular. A contradição anunciada no fim do segundo

⁷⁹⁰ Id. *ibid.*, p. 321.

⁷⁹¹ Id. *ibid.*, p. 321.

⁷⁹² MACEDO, 2010, p. 22.

⁷⁹³ Id. *ibid.*, p. 22.

quarteto entre o escritor que cantou e amor sua gente e pouco recebeu em troca permanece no primeiro terceto na maneira de uma “sorte adversa” experimentada por alguém que “nobrememente sofreu” e que merece os louros, a “imensa oblação”.⁷⁹⁴ Assim, a oblação que se dá em torno do tricentenário da morte de Camões fica justificada e se transforma no pagamento que não lhe fora dado outrora ou, na “glória apeteçada”, como traz a estrofe final. A morte do vate lusitano se traduz em vida eterna no verso final: “ele, que é morto?... Vive a eterna vida”. Sabemos que a crença cristã na vida eterna após a morte não é novidade nos versos machadianos. A “eterna vida” aparecerá no verso de abertura do poema seguinte, “1802-1885”, em homenagem a Victor Hugo, e em “Clódia”; e de outra maneira esteve no “prêmio eterno” de “Spinoza” e no modo perpétuo de entrar nos “pátrios lares” de “Gonçalves Crespo”.⁷⁹⁵ No caso desses dois últimos poemas, a eternidade supera a fé cristã na ressurreição após a morte e passa a significar a eternidade alcançada por meio do labor filosófico e literário. No caso do primeiro soneto de “Camões”, podemos fazer a mesma leitura. Ele vive a “eterna vida” na permanência de suas obras e na lembrança de seu nome.

O segundo soneto dá continuidade à “eterna vida”, pois traz a ascensão do “florentino” ao “clarão divino”. O soneto tem a mesma estrutura do anterior e foi publicado, sob o título “A amante de Camões”, no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiras* para ao no de 1880. Antes disso, porém, em 10 de junho do mesmo ano, foi publicado na *Gazeta de Notícias* com o título “Soneto” e transcrito na “Coleção de Poesias” distribuída no Imperial Teatro D. Pedro II. A Comissão Machado de Assis (1976) ressalta que o título dado pelo *Novo Almanaque* “pode ter sido liberdade do editor, comum numa época em que o problema da autoria literária não era sujeito à ética de hoje”.⁷⁹⁶ Se nos atentarmos ao fato de que nenhum dos outros sonetos recebeu um título que não seja “Soneto”, a hipótese levantada pela Comissão ganha fôlego.

II

Quando, transposta a lúgubre morada
 Dos castigos, ascende o florentino
 À região onde o clarão divino
 Enche de intensa luz a alma nublada,

A saudosa Beatriz, a antiga amada,
 A mão lhe estende e guia o peregrino,
 E aquele olhar etéreo e cristalino
 Rompe agora da pálpebra sagrada.

⁷⁹⁴ ASSIS, 1901, p. 321.

⁷⁹⁵ Id. *ibid.*, p. 318-319.

⁷⁹⁶ Id., 1976, p. 81.

Tu que também o Purgatório andaste,
 Tu que rompestes os círculos do Inferno,
 Camões, se o teu amor fugir deixaste,

Ora o tens, como um guia alto e superno
 Que a Natércia da vida que choraste
 Chama-se Glória e tem o amor eterno.⁷⁹⁷

Nesse soneto, Luís de Camões será levado à *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Ora, se a morte estava anunciada no primeiro soneto, no segundo, temos o pós morte. Assim, a “alma nublada” daquele poeta que não obteve os louros que merecia em vida, na estrofe inicial se “enche de luz intensa”. Por essa luz e pela ascensão, já era de se esperar que Camões fosse ao Paraíso e, por isso, quem “guia o peregrino” é a “antiga amada” de Dante, a “saudosa Beatriz”, que levou o poeta italiano pelas nove esferas celestes.⁷⁹⁸ A referência à *Divina Comédia* se cristaliza no primeiro terceto, em que aparece o Purgatório e os “círculos do Inferno”, ambos superados por Camões.

Os dois tercetos estão entrelaçados inclusive pela pontuação, uma vez que o verso que encerra o primeiro terceto é finalizado por vírgula. O amor que Camões não pode viver em vida com a sua Natércia se transmuta em Glória, grafada, inclusive, com a inicial maiúscula, como um nome próprio. O amor “fugido” do final do primeiro terceto vira o “amor eterno” no final do último terceto. Para alguns estudiosos, a Natércia que aparece nas obras camonianas seria um anagrama para esconder o nome de Catarina de Ataíde.⁷⁹⁹ Se Camões fora comparado a Dante, Natércia será sua Beatriz e será, também, sua Glória.

A penúltima composição traz de volta *Os Lusíadas*, já recordados pelo eu poético machadiano no primeiro soneto. Enquanto o segundo soneto foi publicado em 10 de junho de 1880 na *Gazeta*, na mesma data, o terceiro soneto foi publicado no *Jornal do Comércio*. Além disso, apareceu na *Folhinha do Centenário de Camões* para o ano de 1881 e n’*A Pátria*, periódico de Montevideú, todavia, a Comissão Machado de Assis não aponta a data da publicação internacional. Os versos permanecem decassílabos e as rimas opostas e alternadas nos quartetos e nos tercetos, respectivamente. Contudo, nos quartetos dos sonetos anteriores, tínhamos o seguinte esquema: ABBA ABBA. No terceiro soneto, por sua vez, as rimas do segundo e do terceiro versos do primeiro quarteto se tornam as rimas do primeiro do último versos no segundo quarteto, assim, o esquema passa para ABBA BAAB:

III

⁷⁹⁷ Id., 1901, p. 322.

⁷⁹⁸ Id. *ibid.*, p. 322.

⁷⁹⁹ A esse respeito, ver Coelho (2018).

Quando, torcendo a chave misteriosa
 Que os cancelos fechava do Oriente,
 O Gama abriu a nova terra ardente
 Aos olhos da companhia valorosa,

Talvez uma visão resplandecente
 Lhe amostrou no futuro a sonora
 Tuba, que cantaria a ação famosa
 Aos ouvidos da própria e estranha gente.

E disse: “Se já noutra, antiga idade,
 Troia bastou aos homens, ora quero
 Mostrar que é mais humana a humanidade.

Pois não serás herói de um canto fero,
 Mas vencerás o tempo e a imensidade
 Na voz de outro moderno e brando Homero”.⁸⁰⁰

A exploração do caminho marítimo para o Oriente, rumo à Índia, empenhada pelos portugueses e liderada por Vasco da Gama como personagem d’*Os Lusíadas*⁸⁰¹ inicia o poema. Aquele caminho desconhecido, a “chave misteriosa” que “fechava” os portões orientais foi girada e aberta por Gama junto à companhia – “campanha valorosa” – que liderava.⁸⁰² Nesse momento, podemos voltar à “Pálida Elvira”, na estrofe XXVII, quando o tio de Elvira lê a carta recebida do amigo, pai de Heitor. O sétimo verso da estrofe conta que Heitor “Camões seria se encontrasse um Gama”.⁸⁰³ Então, vemos que não é a primeira vez que o poeta português será trazido pelo personagem de uma das suas principais obras.

A segunda estrofe dá ao vate a “visão resplandecente” dos versos que cantaria “aos ouvidos da própria” e de “estranha gente” e que venceriam, no terceto final, “o tempo e a imensidade”. É a visão trazida pelo eu poético nessa segunda estrofe que compõe os dois tercetos finais, numa espécie de oráculo que conta que será o poeta homenageado um “outro

⁸⁰⁰ ASSIS, 1901, p. 323.

⁸⁰¹ Referimo-nos aqui a Vasco da Gama enquanto personagem porque tratamos dele na epopeia camonianiana, segundo o que Macedo (2010) coloca: “Camões é o autor de Vasco da Gama, como se ele, e por extensão as outras personagens históricas d’*Os Lusíadas*, não tivessem outra existência além daquela que o texto poético lhes está a conferir. (...) A caracterização de Vasco da Gama como um significante literário da História vem na culminação de uma passagem do poema em que Camões começa por fazer uma valorização das Letras de par com o valor das Armas nos termos do velho tópico da tradição clássica. Mas, gradualmente, vai radicalizando o debate a favor das Letras e da consequente necessidade da sua recepção e compreensão – ‘porque quem não sabe arte, não a estima’ – concluindo que sem ‘Virgílios’ e ‘Homeros’ não pode haver ‘pios Eneias nem Aquiles feros’”. E logo subliminarmente está a sugerir o porquê e da justaposição aos nomes desses heróis emblemáticos dos atributos ‘pio’ e ‘fero’, que literariamente lhes haviam sido conferidos por Virgílio e por Homero e que, a partir de então, tinham passado a caracterizar a sua veracidade histórica. Disto logicamente se segue que sem a compreensão do seu poema também não haverá o ‘chefe’, o ‘capitão’, o principal dos ‘barões assinalados’, que sem um Camões não continuará a ter havido um Vasco da Gama” (p. 43-44).

⁸⁰² ASSIS, 1901, p. 323.

⁸⁰³ Id. *ibid.*, p. 148.

moderno e brando Homero”. Os versos camonianos não formariam um “canto fero”, como a Guerra de Troia e o retorno de Ulisses, na *Odisseia*, mas provariam ser “mais humana a humanidade”. Assim, depois de ter sido colocado no mesmo patamar de Dante, no soneto anterior, agora, Camões é equiparado a Homero.

Por fim, o soneto final traz o naufrágio do navio em que estava Camões, imagem já trabalhada pelo eu poético machadiano na estrofe de abertura de “A Gonçalves Dias”. Na ocasião, havia a comparação entre o acidente marítimo de Camões e de Gonçalves Dias. O português conseguiu salvar a si e a sua obra e teve a alegria de rever a pátria. O brasileiro e sua obra não tiveram a mesma sorte.

O quarto soneto saiu em 10 de junho de 1886, como os dois anteriores, mas num terceiro periódico, a *Revista Brasileira*, que trouxe, segundo Sandmann (2003), 49 poemas de seus colaboradores em homenagem a Camões. Logo, foram três periódicos diferentes imprimindo sonetos machadianos dedicados ao poeta português na mesma data, o que demonstra a admiração machadiana e, para além disso, a articulação e o prestígio do poeta nos periódicos. A estrutura do soneto é a mesma da composição anterior:

IV

Um dia, junto à foz de brando e amigo
Rio de estranhas gentes habitado,
Pelos mares aspérrimos levado,
Salvaste o livro que viveu contigo.

E esse que foi às ondas arrancado,
Já livre agora do mortal perigo,
Serve de arca imortal, de eterno abrigo,
Não só a ti, mas ao teu berço amado.

Assim, um homem só, naquele dia,
Naquele escasso ponto do universo,
Língua, história, nação, armas, poesia,

Salva das frias mãos do tempo adverso.
E tudo aquilo agora o desafia.
E tão sublime preço cabe em verso.⁸⁰⁴

No primeiro verso, o adjetivo que fora usando no último verso do soneto anterior para se referir ao tipo de Homero que Camões seria – “brando” –, aparece para caracterizar o “rio de estranhas gentes habitado”. Possivelmente, para o eu poético machadiano, esse rio seria o Ganges, como é nomeado em “A Gonçalves Dias”, sendo o rio que viu o poeta chorar e não calar sua tuba. O naufrágio aparece nos dois versos finais nos “mares aspérrimos” e no

⁸⁰⁴ Id. *ibid.*, p. 323-324.

salvamento do livro e da vida. De acordo com Macedo (2010), o naufrágio teria acontecido nas costas de Camboja:

Esteve embarcado numa armada que patrulhou a entrada do Mar Vermelho, noutra que o levou ao Cabo Felix ou Guardafui (como regista na Canção X), e naufragou perto do delta do rio Mécon, junto às costas de Camboja, tendo salvo a nado o manuscrito, ainda incompleto, de *Os Lusíadas*, como iria registar no Canto X do próprio poema. É também possível que tenha servido noutras partes do circuito militar do Vice-Reino. Os primeiros biógrafos mencionam uma estadia prolongada em Macau, como Provedor de Defuntos e Ausentes, informando que foi no regresso a Goa que ocorreu o naufrágio, quando a amante chinesa que o acompanhava (a Dinamene de uma série de sonetos elegíacos) teria morrido afogada; e que tinha sido forçado a regressar a Goa sob prisão, acusado de ter desviado fundos da Provedoria.⁸⁰⁵

Como dissemos acerca de outros dados biográficos, interessa-nos mais a poesia em si. Desse modo, a menção correta do rio é antes um fato para sanar alguma curiosidade que uma interferência na composição machadiana. O que parece importar, nos dois casos, é que o poeta e a obra se salvaram. Tal salvação, o livramento do “mortal perigo” aparece também na estrofe seguinte. A arca que carregava o manuscrito d’*Os Lusíadas* é chamada nos versos machadianos de “arca imortal” e de “eterno abrigo” não para só para o poeta, como para o seu povo.⁸⁰⁶ Se é na obra que o escritor experimenta a vida pela eternidade e a epopeia cantava os lusitanos, faz sentido que seja a arca que carregue a imortalidade no poema.

Os tercetos finais elucidam a importância daquele momento “naquele dia, / Naquele escasso ponto do universo”. Ali, ao se salvar do naufrágio e ao salvar a arca, salvou “língua, história, nação, armas, poesia”. A “adversa sorte” experimentada por Camões ao não ser reconhecido pelo seu povo no primeiro soneto está no último sob a forma do “tempo adverso”, que tentou arrancá-lo a vida e a obra, mas Camões sobreviveu e continuou sobrevivendo na lembrança das suas obras.

Como é possível perceber pelos sonetos que formam “Camões”, Machado de Assis participou intensamente das comemorações do tricentenário da morte do poeta português, tanto que, um ano depois, na *Revista Ilustrada*, José Ribeiro Dantas, sob o pseudônimo Junio, publica uma nota que trata da participação machadiana nas celebrações de então:

Quando, o ano passado, se comemorou aqui o tricentenário de Camões, Machado de Assis, foi de todas as festas; o seu nome brilhou em todas as manifestações do talento em homenagem ao grande épico. Ninguém fez tanto quanto ele. Desfez-se em sonetos, cada qual mais belo na ideia, mais primoroso na forma, mais impecável no metro.⁸⁰⁷

⁸⁰⁵ MACEDO, 2010, p. 21.

⁸⁰⁶ ASSIS, 1901, p. 324.

⁸⁰⁷ JUNIO, 1881, p. 3.

Mesmo passado um ano, Machado de Assis ainda era lembrado pelos sonetos que articuladamente publicara em, pelo menos, quatro diferentes veículos. Há a possibilidade de um quinto soneto, que não pudemos encontrar. Sandmann (2003), que também não conseguiu rastreá-lo, aponta a possibilidade com base na *Coleção camoniana* de José do Canto (1895), publicada em Lisboa pela Imprensa Nacional. A

detalhada bibliografia do poeta português e do que sobre ele se escreveu até aquela data, indica ainda um quinto soneto escrito por Machado, com os versos iniciais “Ninguém alçou mais numeroso canto; / Ninguém mais vasta possuiu a lira”, e que teria sido publicado no “Suplemento Ilustrado” da Revista Ilustrada do dia 10 de junho de 1880, no Rio de Janeiro.⁸⁰⁸

O pesquisador conta que esse possível quinto soneto e o tal “Suplemento literário” não foram encontrados por Galante de Sousa, Raimundo Magalhães Júnior e Gilberto Mendonça Teles. Não é possível afirmar, então, se havia ou não outro ou até outros sonetos machadianos espalhados pelos periódicos em função da celebração, mas, havendo, o que teria levado Machado de Assis a não os juntar aos irmãos nas “Ocidentais”? Além disso, tendo escolhido os quatro sonetos e os arranjado na ordem que os fez, Machado outra vez deixa evidente seu papel de editor da própria obra.

Ainda que algumas das composições desse grupo de poemas tenha sido publicada por ocasião da morte do homenageado, não podemos entender que sejam elegias simplesmente. “1802-1885” foi publicado, em 23 de maio de 1885, na primeira página da *Gazeta de Notícias* junto a um grupo de outros poemas e textos em homenagem a Victor Hugo, falecido um dia antes. Em 22 de maio, a *Gazeta* trazia nos seus telegramas mensagens recebidas em 20 e 21 de maio acerca da saúde do escritor francês. Nelas, lia-se:

Telegramas

Victor Hugo

Paris, 21 de maio

É desesperado o estado de Victor Hugo. Não há esperança de que se salve.
(*Gazeta de Notícias*)

Paris, 20 de maio

Victor Hugo continua muito mal.

A moléstia causa-lhe crises frequentes e é extremo o seu estado de fraqueza. Os médicos assistentes poucas esperanças têm de o salvar, e o dão já como quase desenganado.

A moléstia do eminente homem de letras despertou em todo o mundo grande interesse.

⁸⁰⁸ SANDMANN, 2003, p. 201, nota de rodapé n. 9.

Numerosíssimas são as cartas e telegramas que afluem à sua moradia, e muitas pessoas têm ido à casa de Victor Hugo deixar o seu cartão de vistas.⁸⁰⁹

Desde 19 de maio a *Gazeta* incluía em seus telegramas mensagens sobre o estado de saúde de Victor Hugo. Em 22 de maio, como sabemos, o autor d’*Os miseráveis* falecera e, no dia seguinte, o periódico dedicou toda a sua primeira página ao recente “homem de letras” falecido. Além dos textos em prosa e verso – como as poesias de Machado de Assis, Joaquim de Siqueira e Arthur Azevedo –, após o nome do jornal, vinha a inscrição, em letras grandes: “Victor Hugo, homenagem da ‘*Gazeta de Notícias*’”. Após o nome de Victor Hugo, havia ainda, como epígrafe, um verso do poema “A Louis B..”: “vidro para gemer, bronze para resistir”.⁸¹⁰ Os quatro telegramas publicados em 23 de maio informavam a recente perda literária:

Telegramas

Victor Hugo

Paris, 22 de maio

Faleceu Victor Hugo à 1 ½ hora da tarde, depois de uma terrível agonia.

Espalhou-se logo a notícia em boletins de quase todos os jornais, com largas margens negras.

O Estado tomou a sai despesa do enterro do grande morto.

O dia das exéquias é considerado dia de luto nacional.

É quase certo que o parlamento resolverá que Victor Hugo seja sepultado no Panteão.

O enterro será civil, apesar da oposição do arcebispo de Paris.

(*Gazeta de Notícias*)

Paris, 21 de maio

Victor Hugo está completamente desenganado pelos seus médicos assistentes.

Paris 22 de maio, meio dia

Victor Hugo perdeu os sentidos e entrou em agonia.

Paris, 22 de maio, 1 ½ da tarde

Falece à uma hora da tarde de hoje o eminente poeta Victor Hugo. Este fato produziu dolorosa impressão em todos.

(*Agência Havas.*)⁸¹¹

⁸⁰⁹ GAZETA, 1885a, p. 1. Os telegramas foram publicados do mais recente para o mais antigo.

⁸¹⁰ Id., 1885b, p. 1, tradução nossa. O verso foi publicado em língua francesa no periódico: “de verre pour gémir, d’airain pour résister”.

⁸¹¹ Id. *ibid.*, p. 1. Os telegramas chegavam da França ao Brasil, provavelmente, por intermédio de Maniano Pina (1860-1899), jornalista e correspondente da *Gazeta* em Paris de 1882 a 1886, segundo Elza Miné (2006). A Agência Havas, que, inclusive, existe até hoje em diferentes seguimentos, era uma Agência de Correspondência Política e Geral fundada em 22 de outubro de 1835 pelo judeu Charles-Louis Havas (PRESS, 2022).

Não podemos afirmar a ocasião específica da composição de cada um dos textos publicados na *Gazeta* naquele 23 de maio de 1885, mas não é difícil supor que, tendo acompanhado os telegramas desde o dia 19 daquele mês, a morte do escritor fosse esperada e os colaboradores do periódico já estivessem trabalhando em seus textos.

O poema machadiano conta com 24 versos divididos em duas estrofes, uma de 20 e outra de quatro versos. As rimas se alternam entre opostas, emparelhadas e alternadas, de modo que os quatro primeiros versos formam um esquema de rimas opostas; os quatro seguintes trazem rimas emparelhadas; os demais, até o fim da primeira estrofe, apresentam rimas alternadas; e a última estrofe, por sua vez, vem com rimas novamente emparelhadas:

1802-1885

Um dia, celebrando o gênio e a eterna vida,
 Victor Hugo escreveu numa página forte
 Estes nomes que vão galgando a eterna morte,
 Isaías, a voz de bronze, alma saída
 Da coxa de Davi; Ésquilo que a Orestes
 E a Prometeu, que sofre as vinganças celestes,
 Deu a nota imortal que abala e persuade,
 E transmite o terror, como excita a piedade;
 Homero, que cantou a cólera potente
 De Aquiles, e colheu as lágrimas troianas
 Para glória maior da sua amada gente,
 E com ele Virgílio e as graças virgilianas;
 Juvenal, que marcou com ferro em brasa o ombro
 Dos tiranos, e o velho e grave florentino,
 Que mergulha no abismo, e caminha no assombro,
 Baixa humano ao inferno e regressa divino;
 Logo após Calderón, e logo após Cervantes;
 Voltaire, que mofava, e Rabelais que ria;
 E, para coroar esses nomes vibrantes,
 Shakespeare, que resume a universal poesia.

E agora que ele aí vai, galgando a eterna morte,
 Pega a História da pena e na página forte,
 Para continuar a série interrompida,
 Escreve o nome dele, e dá-lhe a eterna vida.⁸¹²

O título, com o ano de nascimento e o ano de morte do escritor, não deixa claro quem é o homenageado do poema, porém, não demoraria muito para o leitor descobrir, pois o segundo verso se inicia pelo nome de Victor Hugo. Aliás, o poema como um todo faz referência não apenas ao escritor francês, mas àqueles que ele considerava os grandes gênios da literatura. Em 1864, Hugo publica o volume *William Shakespeare* pela Leipzig, editora de Bruxelas. Segundo Aníbal Fernandes (2022), o filho de Hugo, François-Victor, que era

⁸¹² ASSIS, 1901, p. 325.

tradutor de Shakespeare,⁸¹³ insistira para que o pai escrevesse algo sobre o literato inglês. Então, em celebração aos trezentos anos do nascimento de Shakespeare, Victor Hugo publica seu livro e o dedica à Inglaterra para “glorificação de seu poeta”.⁸¹⁴ O volume é dividido em três partes e traz ensaios que ultrapassam os limites da literatura inglesa, sendo Shakespeare o último dos 14 gênios sobre os quais Hugo disserta.

O eu poético se aproveita do ensaio “Les génies”, publicado dentro de *William Shakespeare* para escrever seu poema e incluir Victor Hugo, agora morto, nesse panteão. Assim, a “página forte” a que se refere no segundo verso de seu poema é justamente o ensaio hugoano sobre os gênios, para fazer valer a nomenclatura romântica, que teriam entrado para a “eterna vida” depois de experimentarem a “eterna morte”. Os três primeiros versos, que terminam, respectivamente, com os termos “eterna vida”, “página forte” e “eterna morte”, serão retomados pelo eu poético no final da composição.

Em “Les génies”, Victor Hugo elenca catorze nomes que, para ele, são dignos da “grande Arte”, que é a “região dos Iguais”.⁸¹⁵ Eles são apresentados na seguinte sequência: Homero, Jó, Ésquilo, Isaías, Ezequiel, Lucrécio, Juvenal, Tácito, João (o apóstolo de Jesus), Paulo (também apóstolo), Dante, Rabelais, Miguel de Cervantes e Shakespeare. E depois da apresentação, Hugo diz que “esta é a avenida dos gigantes imóveis do espírito humano. / Os gênios são uma dinastia. (...) Eles usam todas as coroas, inclusive a de espinhos”.⁸¹⁶ O eu poético machadiano, por sua vez, não recruta todos os 14 gênios hugoanos. Na “avenida” do poema estão 11 “imóveis do espírito humano”, mas três deles não foram citados pelo escritor francês como um dos 14 gênios. Virgílio, Calderón de la Barca (dramaturgo espanhol) e Voltaire, são citados por Hugo, num outro ensaio do mesmo volume – “Le beau serviteur du vrai” –, como poetas que cumprem o seu papel por excelência, mesmo quando esse papel é a inutilidade. Aqui, não se trata de dizer que esses nomes são inúteis, e sim que eles cumprem, como dissemos, com excelência sua função dentro da literatura. Há um desfile de vários escritores nessa segunda avenida, que inclui alguns dos gênios já citados outrora, como Homero, Jó, Isaías, Ésquilo, Dante, Cervantes, Juvenal e Shakespeare.⁸¹⁷

⁸¹³ François-Victor treze tomos contendo as *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, o primeiro deles saiu em 1859 em Paris pelo livreiro-editor Pagnerre.

⁸¹⁴ HUGO, 1864, p. 10, tradução nossa. No original: “(...) glorification de son poete”.

⁸¹⁵ HUGO, 1864, p. 58, tradução nossa. No original: “grand Art” e “région des Éguax”.

⁸¹⁶ HUGO, 1864, p. 109, tradução nossa. No original: “Ceci est l’avenue des immobiles géants de l’esprit humain . / Les génies sont une dynastie. (...) Ils portent toutes les cou rones, y compris celle d’épines”. A referência à coroa de espinhos possivelmente está ligada aos autores bíblicos que Victor Hugo seleciona para o seu panteão.

⁸¹⁷ A lista completa, inclui: Linus, Musée, Orfeu, Homéro, Jó, Hesfodo, Moisés, Daniel, Amós, Ezequiel, Isaías, Jeremias, Esopo, Davi, Salomão, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Píndaro, Arquíloco, Tirteu, Esteícoro, Menandro, Platão, Asclepiádes, Pitágoras, Anacreonte, Teócrito, Lucrécio, Plauto, Terêncio, Virgílio, Horácio, Catulo,

No panteão do eu poético machadiano, a ordem não é a mesma dos ensaios hugoanos. Primeiro, temos Isaías, o profeta bíblico e talvez por isso sua voz seja “de bronze” no poema. Em seguida, é a vez de Ésquilo, recordado pelos personagens Orestes (da *Orestia*) e Prometeu (de *Prometeu acorrentado*), já conhecido dos leitores das “Ocidentais”. Homero é o terceiro nome, de quem o eu poético faz menção à *Ilíada* pela figura de Aquiles. O quarto nome recrutado é o de Virgílio, junto de suas “graças virgilianas”. Partindo para a Itália, teremos Juvenal e Dante. No caso do segundo poeta, ele não é chamado pelo nome, e sim de “velho e grave florentino”, numa menção ao local de seu nascimento, Florença. No segundo soneto de “Camões”, Dante também era referenciado pelo adjetivo pátrio e através da mesma obra que é referenciado em “1802-1885”, a *Divina Comédia*. O décimo quinto e o décimo sextos versos trazem o purgatório, o inferno e o paraíso: “que mergulha no abismo, e caminha no assombro, / Baixa humano ao inferno e regressa divino;”. Calderón, Cervantes, Voltaire e Rabelais são citados mais rapidamente e, por fim, coroando “esses nomes vibrantes”, há Shakespeare, “que resume a universal poesia”.⁸¹⁸

Quando Victor Hugo, em “Les génies”, tratou de Shakespeare, apesar de ser o último nome na sua galeria, ele o colocou no topo do mundo, sendo a própria existência:

O outro, Shakespeare, o que é? Quase se poderia responder: é a Terra. Lucrecio é a esfera, Shakespeare é o globo. Há mais e menos no globo do que na esfera. Na esfera está o Todo; no globo há o homem. Aqui o mistério exterior; ali, o mistério interior. Lucrecio é o ser; Shakespeare é existência. Daí tanta sombra em Lucrecio; daí tanto formigamento em Shakespeare. O espaço, o azul, como dizem os alemães, certamente não são proibidos a Shakespeare.⁸¹⁹

Parece não ser acaso que, apesar de não ter seguido a mesma ordem para os demais gênios, o eu poético machadiano tenha, como Hugo, deixado Shakespeare por último no seu desfile de gênios, uma vez que é ele o suprassumo dos gênios, a “existência” ou a “universal poesia”. Tendo apresentado seu panteão, em estrofe separada, somando-se aos demais na “região dos iguais”, entra Victor Hugo para a “eterna morte” naquela mesma “página forte”,

Juvenal, Apuleio, Lucano, Perse, Tibulo, Sêneca, Petrarca, Ossian, Saadi, Ferdousi, Dante, Cervantes, Calderón, Lope de Vega, Chaucer, Shakespeare, Camões, Marot, Ronsard, Mathurin Régnier, Agrippa d’Aubigné, Malherbe, Segrais, Racan, Milton, Pierre Corneille, Molière, Racine, Boileau, La Fontaine, Fontenelle, Regnard, Lesage, Swift, Voltaire, Diderot, Beaumarchais, Sedaine, Jean-Jacques Rousseau, André Chénier, Klopstock, Lessing, Wieland, Schiller, Goethe, Hoffmann, Alfieri, Chateaubriand, Byron, Shelley, Woodsworth, Burns, Walter Scott, Balzac, Musset, Béranger, Pellico, Vigny, Dumas, George Sand e Lamartine.

⁸¹⁸ ASSIS, 1901, p. 326.

⁸¹⁹ HUGO, 1864, p. 105-106, tradução nossa. No original: “L’autre, Shakespeare, qu’est-ce? On pourrait presque répondre: c’est la Terre. Lucrece est la sphère, Shakespeare est le globe. Il y a plus et moins dans le globe que dans la sphère. Dans la sphère il y a le Tout; sur le globe il y a l’homme. Ici le mystère extérieur; là, le mystère intérieur. Lucrece, c’est l’être; Shakespeare, c’est l’existence. De là tant d’ombre dans Lucrece; de là tant de fourmillement dans Shakespeare. L’espace, le bleu, comme disent les allemands, n’est certes pas interdit à Shakespeare”.

como que dando continuidade àqueles nomes de então, sendo o décimo quinto da “série interrompida”, para viver a “eterna vida”. Lembremo-nos que, nos três versos de abertura do poema, tínhamos esses mesmos termos – “eterna vida”, “página forte” e “eterna morte” –, os quais são, na estrofe final, trazidos de volta em ordem inversa: “eterna morte”, “página forte” e “eterna vida”.⁸²⁰ Desse modo, apesar da ocasião da morte do escrito francês, o poema é aberto e finalizado com a esperança da vida eterna, como já vimos noutras composições. Não bastasse, ainda que o poema machadiano não traga, especificamente, a “região dos iguais” do ensaio hugoano, as rimas emparelhadas na estrofe final permitem que enxerguemos Hugo como parêlo aos demais gênios, estando apartado numa estrofe só para si apenas pelo fato de ter sido o último a morrer. Incluindo Victor Hugo no seu panteão, o eu poético machadiano não apenas lhe presta homenagem com serve de guia para que ele encontre os seus pares na eternidade.

Após a comemoração do tricentenário da morte de Camões e da homenagem à Victor Hugo por meio de uma obra em se comemorava o tricentenário de nascimento de Shakespeare, chegamos a “José de Anchieta”. Em nossas pesquisas na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional não encontramos esses versos nos periódicos disponíveis. A Comissão Machado de Assis (1976) também não os encontrou, havendo, então, a possibilidade de serem versos inéditos. Com relação à estrutura, retoma-se parte da estrutura adotada em “Uma criatura”. Naquela ocasião, tínhamos versos alexandrinos divididos em sete tercetos e uma quadra final; neles, as rimas eram alternadas, de modo que a rima do segundo verso era a mesma do primeiro e do último versos da estrofe seguinte (ABA BCB CDC etc.). Aqui, são 12 tercetos e uma quadra final; o esquema rímico é o mesmo, mas os versos são decassílabos:

José de Anchieta

Esse que as vestes ásperas cingia,
E a viva flor da ardente juventude
Dentro do peito a todos escondia;

Que em páginas de areia vasta e rude
Os versos escrevia e encomendava
À mente, como esforço de virtude;

Esse nos rios de Babel achava,
Jerusalém, os cantos primitivos,
E novamente aos ares os cantava.

Não procedia então como os cativos
De Sião, consumidos de saudade,
Velados de tristeza, e pensativos.

⁸²⁰ ASSIS, 1901, p. 326.

Os cantos de outro clima e de outra idade
Ensinava sorrindo às novas gentes,
Pela língua do amor e da piedade.

E iam caindo os versos excelentes
No abençoado chão, e iam caindo
Do mesmo modo as místicas sementes.

Nas florestas os pássaros, ouvindo
O nome de Jesus e os seus louvores
Iam cantando o mesmo canto lindo.

Eram as notas como alheias flores
Que verdejam no meio de verduras
De diversas origens e primores.

Anchieta, soltando as vozes puras,
Achas outra Sião neste hemisfério,
E a mesma fé e igual amor apuras.

Certo, ferindo as cordas do saltério,
Unicamente contas divulgá-la
A palavra cristã e o seu mistério.

Trepar não cuidas a luzente escala
Que aos heróis cabe e leva à clara esfera
Onde eterna se faz a humana fala.

Onde os tempos não são esta quimera
Que apenas brilha e logo se esvaece,
Como folhas de escassa primavera.

Onde nada se perde nem se esquece,
E no dorso dos séculos trazido
O nome de Anchieta resplandece
Ao vivo nome do Brasil unido.⁸²¹

O poema homenageia o José de Anchieta (1534-1597), um dos principais nomes na catequização dos índios ao longo da exploração católica e portuguesa, ainda que Anchieta seja espanhol de nascimento. A simpatia machadiana pelo tema da sementeira da Palavra cristã já fora delineada poeticamente nas “Americanas”, em “Os semeadores”. O padre jesuíta certamente é um dos “Paulos do sertão” a que o eu poético se refere no poema de então.⁸²² Acerca da poesia jesuítica, José Américo Miranda (2022b) nos recorda que o tema apareceu na crítica de Machado de Assis quando avaliou a obra de Fagundes Varela:

Vale a pena lembrar, no que diz respeito à poesia sobre jesuítas, que o crítico Machado de Assis, ao avaliar a obra de Fagundes Varela, depois da morte do

⁸²¹ Id. *ibid.*, p. 327-329.

⁸²² Id. *ibid.*, p. 261.

poeta, em 20 de agosto de 1875, e depois de ter ouvido “um canto do ‘Evangelho nas selvas’ ”, afirmou que essa obra “será certamente a obra capital de Varela; virá colocar-se entre outros filhos da mesma família, o ‘Uraguai’ e ‘Os Timbiras’, entre os ‘Tamoios’ e o ‘Caramuru’ ”. (ASSIS, 2008, v. 3, p. 1217) Vale a pena lembrar, também, que, em *Ocidentais*, retornam os jesuítas, através da figura de “José de Anchieta” (ASSIS, 1976, p. 478-479).⁸²³

Como bem observa o pesquisador, há uma retomada do tema iniciado nas “Americanas”, agora com um poema um pouco mais extenso. A figura principal será de Anchieta e do seu trabalho evangelizador. Desse modo, as três primeiras estrofes funcionam em conjunto para falar quem era o padre e o seu trabalho de catequização pela palavra. A primeira e a terceira estrofes usam o pronome da segunda pessoa, “esse”, para se referir ao padre. Para desempenhar seu papel, Anchieta, que usava “vestes ásperas”, escondia dentro de si o próprio ímpeto juvenil, “a viva flor da juventude”, ou a “Flor da mocidade” que abriu as “Falenas”. Sabemos que a aspereza de que trata o eu poético não diz respeito ao tecido da roupa, mas ao suor do trabalho. Além disso, a renúncia ao furor da juventude se constitui, em certa medida, nas renúncias feitas pelos padres quando assumem tal função na igreja católica.

A palavra usada por Anchieta não era fruto de inspiração, elas chegavam “à mente” pelo “esforço de virtude”. Apesar de não ser “inspirado”, como os poetas-profetas românticos, a palavra “virtude” nos leva às sete virtudes do Espírito Santo: conselho, entendimento, fortaleza, sabedoria, piedade, ciência e temor a Deus. Logo, para alguém que escrevia para catequizar, parece justa que a virtude venha do Espírito. A menção aos lugares está nas páginas que não são feitas de papel (afinal, os índios não liam a *Bíblia*), mas de “areia vasta e rude”.⁸²⁴ A vastidão confere grandiosidade o trabalho do padre pelo esforço e pelas várias regiões visitadas, já a rudeza, que não parece combinar bem com a areia, diz respeito aos índios. O mesmo adjetivo foi usado em diferentes poemas das “Americanas” para se referir ao que era de origem indígena, como o coração cristão de Potira: “naquele *rude* coração das brenhas / A semente evangélica brotara”.⁸²⁵

O mito fundador das várias línguas, a Torre de Babel do livro do *Gênesis*, aparece na terceira estrofe, bem como a cidade santa dos cristãos, Jerusalém. A Babel de Anchieta era os “cantos primitivos” dos índios brasileiros, os quais se opõem aos “cantos de outro clima e de outra idade” ensinados “sorrindo” “pela língua do amor e da piedade”, trazidos, por sua vez,

⁸²³ MIRANDA, 2022b, p. 175-176.

⁸²⁴ ASSIS, 1901, p. 327.

⁸²⁵ Id. *ibid.*, p. 189.

na quinta estrofe. Como não eram cantos próprios da cultura indígena, são chamados de “cantos de outro clima” e tentam ensinar uma religião “de outra idade”.⁸²⁶

A cidade de Sião também aparece no poema, na quarta e na nona estrofes. Na primeira ocasião, a referência é ao povo de Sião que estava exilado na Babilônia e por isso tinham saudade de tristeza. O Salmo 126 é uma louvação pela libertação dos cativos. Diferentemente do povo do antigo testamento, o “salmista do sertão” compunha com alegria. Na estrofe, as terras brasileiras são “outra Sião” para Anchieta, que pela primeira vez é chamado pelo nome no poema. Apesar de ser outra a localização, é “a mesma fé e igual amor”, o que nos permite dizer que o trabalho jesuítico fora bem executado.⁸²⁷

Na sexta estrofe do poema temos a referência à mesma Parábola do Semeador já trabalhada em “Os semeadores”. Aqui, o texto do capítulo 13 do Evangelho de Mateus é alegorizado, de maneira que os “versos excelentes” que caem são “místicas sementes”. Sendo o chão brasileiro um solo fértil, torna-se um “abençoado chão”.⁸²⁸

Na sétima e na oitava estrofes, a natureza louva a Deus no canto dos pássaros com notas semelhantes às de “diversas origens e primores”. Ou seja, não se tratava do canto original dos pássaros, mas de um canto ensinado, como o que se canta em paisagens de “alheias flores”. Acompanha o canto dos pássaros, na estrofe seguinte, as “vozes puras” de Anchieta.⁸²⁹

A missão catequizadora de Anchieta está delimitada no décimo terceto do poema: “unicamente” divulgar “a palavra cristã e o seu mistério”. Para fazer isso, tendo em vista os cantos que vêm sendo trazidos desde a terceira estrofe, o padre se utiliza das “cordas do saltério”.⁸³⁰ O saltério pode ser o instrumento musical, bem como o conjunto dos 150 Salmos bíblicos.

As três estrofes finais do poema fazem menção à permanência do nome de José de Anchieta na eternidade. Na “clara esfera” – ou na “eterna vida”, como aparecia no poema anterior, ou nos “pátrios lares”, como em “Gonçalves Crespo –, a “humana fala” se faz eterna; os tempos se passam com tamanha rapidez, como a folha da primavera que logo cai; e nada é perdido ou esquecido. Nessa “clara esfera”, Anchieta e o Brasil estão unidos, o país vivo, e o padre, “resplandecente”.⁸³¹ Ao homenagear o jesuíta, o eu poético escolhe colocá-lo como um semeador da fé cristã pela palavra, pelos seus “versos excelentes”, pela voz pura”, pelo canto

⁸²⁶ Id. *ibid.*, p. 328.

⁸²⁷ Id. *ibid.*, p. 328.

⁸²⁸ Id. *ibid.*, p. 328.

⁸²⁹ Id. *ibid.*, p. 328.

⁸³⁰ Id. *ibid.*, p. 328.

⁸³¹ Id. *ibid.*, p. 329.

acompanhado das “cordas do saltério”. Assim, a admiração do eu poético não se restringe à catequização, mas ao manuseio da palavra.

Ao verificar que o “Soneto de Natal” sucede “José de Anchieta”, é fácil para o leitor imaginar dois poemas cristãos. No entanto, como dissemos, apesar de a cristandade perpassar o poema sobre o padre jesuíta, o grande louro está no trabalho com a palavra. Em contradição a isso, “Soneto de Natal” não cuida do nascimento de Jesus, mas da dificuldade de certo poeta em escrever sobre o Natal. Assim, os poemas se unem pela contradição, enquanto Anchieta produz cantos dignos de um salmista, o homem sem nome do poema seguinte consegue escrever apenas um verso.

“Soneto de Natal”, segundo a Comissão Machado de Assis (1976), fora publicado pela primeira vez no especial de Natal da revista *A Bruxa*, em 1896. O periódico não consta na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e a Comissão conta que esse número faltava na coleção por eles consultada.

Como o próprio título anuncia, trata-se de um soneto. Os versos são decassílabos e as rimas são opostas nos quartetos à mesma maneira dos quartos soneto de “Camões”, em que as rimas dos versos do interior do primeiro quarteto se transformam nas rimas dos versos externos do segundo quarteto (ABBA BAAB). Nos tercetos, as rimas são emparelhadas nos dois primeiros versos e rimam os versos finais (CCD EED):

Soneto de Natal

Um homem, — era aquela noite amiga,
Noite cristã, berço do Nazareno, —
Ao relembrar os dias de pequeno,
E a viva dança, e a lépida cantiga,

Quis transportar ao verso doce e ameno
As sensações da sua idade antiga,
Naquela mesma velha noite amiga,
Noite cristã, berço do Nazareno.

Escolheu o soneto... A folha branca
Pede-lhe a inspiração; mas, frouxa e manca,
A pena não acode ao gesto seu.

E, em vão lutando contra o metro adverso,
Só lhe saiu este pequeno verso:
“Mudaria o Natal ou mudei eu?”⁸³²

Diferente do que vinha acontecendo com os homenageados que passaram pelo grupo dos poemas encomiásticos até então, aquele de quem se fala no poema não tem nome e se usa

⁸³² Id. *ibid.*, p. 330.

o artigo indefinido para se referir a ele logo na abertura do poema “um homem”. O leitor percebe, de antemão, que o Natal é apenas pano de fundo para a composição, já que aquele suposto poeta escrevia na “noite cristã, berço do Nazareno”. “Aquele noite amiga” lhe lembrava os “dias de pequeno”, recordações de uma “idade antiga”, e ele quis colocá-las em verso.⁸³³ As duas primeiras estrofes trazem o contexto da noite de Natal, repetido, inclusive, em dois versos (o segundo do primeiro quarteto e o último do segundo quarteto) e o ímpeto de colocar em verso as “sensações” da infância.

Nos tercetos, o tal poeta inicia o trabalho de versejador. A princípio, escolhe a forma: “escolheu o soneto”. A folha está em branco e carece de “inspiração”, como os poetas românticos de outrora. No entanto, a folha e a pena não parecem estar em sintonia, haja vista que a pena não “acode ao gesto” e se apresenta “frouxa e manca”. A tentativa continua na última estrofe e o homem trava uma luta “contra o metro adverso”. O verbo lutar e a dificuldade em escrever o poema distanciam a poesia da inspiração e tiram o poeta do lugar profético que ocupava no romantismo. O resultado não foi um soneto exatamente, mas um único verso: “mudaria o Natal ou mudei eu”. A mudança, ao que nos parece, não está no homem exatamente, ela está no modo como entende o trabalho do poeta, não mais inspiração, mas uma luta com as palavras.

Em 1899, quando publica *Dom Casmurro*, Machado de Assis entrega aos seus leitores, no capítulo LV, um Bentinho seminarista tentando escrever, justamente, um soneto. Diferente do homem de quem se fala no poema, ele consegue escrever o primeiro e o último versos, restando “encher o centro que falta”. Os versos eram: “oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura” e, depois de refletir e chegar a um verso final, “ganha-se a vida, perde-se a batalha!”.⁸³⁴ Christopher T. Lewis (2016) aponta essa semelhança entre o poema e o capítulo que vai além do trabalho mal sucedido dos poetas. Ambos escolhem sonetos, ambos não chegam a escrever uma única estrofe e ambos lutam “em vão” com as palavras, de modo que lemos, na prosa, Bentinho nos contando: “trabalhei em vão, busquei, catei, esperei, não vieram os versos”.⁸³⁵ O estudioso nota, inclusive, a semelhança na descrição dos versos que saíram de cada personagem. No romance, “(...) depois de muito suar, saiu este”;⁸³⁶ e no poema, após a luta vã, “só lhe saiu este pequeno verso”.⁸³⁷ Não bastasse, o verbo acudir aparece no poema e no capítulo.

⁸³³ Id. *ibid.*, p. 330.

⁸³⁴ Id., 2005, p. 80-81.

⁸³⁵ Id. *ibid.*, p. 81.

⁸³⁶ Id. *ibid.*, p. 80.

⁸³⁷ Id., 1901, p. 330.

Todavia, há uma pequena diferença entre os dois textos. No caso do capítulo, ainda que seja um capítulo sobre a escrita, não é um capítulo sobre escrever um capítulo. No poema, temos um soneto sobre compor um soneto, de maneira que Machado de Assis dá aos leitores um metapoema e acaba por juntar ao grupo dos seus poemas encomiásticos o próprio labor poético. Essa se constitui numa hipótese para justificar a presença do soneto junto a outros poemas que homenageiam nomes importantes no panteão machadiano, principalmente se nos lembrarmos que ainda faltam alguns nesse desfile. Outra possibilidade é, assim como “A Artur de Oliveira, enfermo”, o “Soneto de Natal” ter sido deslocado do grupo de poemas com temas diversos. Qualquer uma das hipóteses seria impossível comprovar e tendo Machado articulado e reorganizado seus poemas nas *Poesias completas*, a primeira nos parece mais ajustada. De todo modo, diferente do que a leitura apenas no título poderia nos fazer imaginar, não se trata de um soneto que celebra o Nazareno. Não é o nascimento do Cristo, mas do soneto, ou, pelo menos, a tentativa.

Os dois poemas seguintes das “Ocidentais” são traduções. Machado de Assis não organizou, nessa última seção, um núcleo de traduções, mas as utilizou dentro da temática dos poemas que as cercavam. Como vimos, “To be or not to be” compunha o grupo de poesias do pensamento ou filosóficas. Da mesma maneira, “Os animais iscados da peste” e “Dante”, mesmo sendo traduções, foram inseridas na organização das “Ocidentais” como uma homenagem aos autores traduzidos, especialmente se notarmos que, “Dante” é intitulada com o nome do poeta italiano e não com o título da obra que se traduz.

“Os animais iscados da peste” foi publicado no primeiro tomo das *Fábulas de La Fontaine* em 1886. Na ocasião, o título era “Os animais enfermos da peste”. Souza (2018) destaca como a mudança no título para a publicação nas *Poesias completas* deixa mais clara a “arenga” para se achar um culpado pela peste:

A alteração introduzida no título – substituição de “enfermos” por “iscados” – já sinaliza o teor da fábula, que consiste na busca de um culpado para o flagelo da peste que afligia os animais. O vocábulo “enfermo” tem uma conotação de neutralidade, quem está “enfermo” sofre a doença passivamente; o vocábulo “iscado”, por sua vez, implica atividade do animal atingido pela doença, ele adocece por culpa sua, como consequência da atividade de ser atraído por uma isca.⁸³⁸

Adicionamos às considerações de Souza (2018) o fato de que o burro não caiu na isca apenas pelo capim que lambiscou, como veremos adiante no poema, ele mordeu a isca preparada na própria discussão que tentava achar um culpado para a peste.

⁸³⁸ SOUZA, 2018, p. 161.

O poema é composto por duas estrofes, uma estrofe longa de 69 versos e um dístico. Os versos variam entre alexandrinos e versos de oito sílabas poéticas. No momento em que se julga “um atentado” o que o burro tinha feito, temos um verso de apenas quatro sílabas poéticas que, lido em conjunto com o octossílabo que o antecede, formaria um alexandrino. Com relação à rima, os versos não são brancos, mas não há um esquema rímico definido. Em alguns momentos as rimas são emparelhadas, noutros momentos alternadas e noutros se mesclam com uma outra rima.

“Os animais iscados da peste” é uma tradução da fábula “Les animaux malades de la peste”, que é a primeira fábula do sétimo livro das *Fables* de Jean de La Fontaine (1621-1695). Após o título da tradução, há a informação com o nome do autor traduzido entre parênteses, como aconteceu com “To be or not to be”. Contudo, o nome de La Fontaine está escrito numa fonte maior que o nome de Shakespeare, o que nos permite inferir que, de fato, o intuito da tradução é prestar homenagem. Souza (2018) resume o enredo da fábula da seguinte maneira: “os animais reunidos, convocados pelo leão, confessam suas próprias culpas, e os mais poderosos e ferozes são absolvidos de seus crimes. Quando o burro confessa haver ‘lambiscado’ do capim de um convento, logo é considerado o culpado pela peste”.⁸³⁹

Os cinco primeiros versos do poema sinalizam a existência da peste entre os animais, tendo sido enviada para “castigar / Os pecados do mundo”. O “mal que espalha terror” inventado pela “ira celeste” atingia a tantos como se pudesse, num único dia, “abastecer o Aqueronte”. Aqui, encontramos duas referências, uma bíblica e outra mitológica. A “ira celeste” apresentada no primeiro verso do poema nos faz recordar o Deus irado do primeiro testamento que para provar sua soberania,⁸⁴⁰ castigou o Egito com dez pragas, uma delas, a peste:

¹⁴Porque desta vez farei eu cair todas as minhas pragas sobre o teu coração, sobre os teus e servos, e sobre o teu Povo, para que saibas que não há quem seja semelhante a mim em toda a terra.

¹⁵Agora pois estenderei eu a minha mão, e te ferirei de peste a ti e ao teu Povo, e tu perecerás da terra.

¹⁶Porque eu para isso te pus, para que em ti se desse bem a ver a minha fortaleza, e para que o meu Nome se fizesse conhecido em toda a terra. (Êxodo 9, 14-16)⁸⁴¹

A peste bíblica também caiu sobre os animais, no rebanho dos egípcios. Mas ainda há outro ponto em comum entre o texto do Êxodo e o poema, a primeira das pragas foi a

⁸³⁹ Id. *ibid.*, p. 161.

⁸⁴⁰ ASSIS, 1901, p. 331.

⁸⁴¹ BÍBLIA, 1864, p. 40. As dez pragas do Egito eram: transformação da água em sangue, rãs, piolhos, moscas, pestes sobre o rebanho, feridas nos egípcios, chuva de pedras, gafanhotos, escuridão total e a morte dos primogênitos.

conversão da água do rio Nilo e de todas as águas do Egito em sangue. No poema, a peste é “capaz de abastecer o Aqueronte”, rio do Hades na mitologia, conforme nos conta Gledson (1998): “do grego, ‘rio do sofrimento’, ‘rio da dor’. Segundo a mitologia clássica, é um dos cinco rios do Hades, reino dos mortos. É formado pelo Flégeton (‘rio de fogo líquido’) e pelo Cocito (‘rio da lamentação’)”.⁸⁴² Assim, entrelaçam-se a referência bíblica e a mitológica pelas águas do rio, na peste que não matava a todos, mas fazia com que todos sucumbissem.

O mal que atingia os animais do poema lhes tirava a fome, o próprio instinto de caçar para se alimentar, “não havia manjar que o apetite abrisse”. A raposa e o lobo já não caçavam e presas como a rola, que já não fugia. Diante de tal situação, o leão “convocou uma assembleia” para achar “o mais culpado entre os culpados” a fim de que se pudesse “apaciar a cólera divina” com a morte daquele que iniciou a propagação da peste. Todos são considerados pelo leão “culpados”, mas há um “mais culpado” entre eles,⁸⁴³ que seria “paciente zero” da selva, este é quem deveria morrer em sacrifício.

O leão aconselha, então, um exame de consciência, como é aconselhado aos cristãos católicos antes de confessarem seus pecados: “pesquisemos a consciência”. Ele inicia por si mesmo e pela sua fama de “ímpeto glutão”. Seu pecado é ter devorado “muita carneirada”, inclusive “o guarda da manada” que nunca o tinha ofendido, e se coloca pronto para o sacrifício, mas pede que outros sigam o seu exemplo, para que se ache “o maior dos culpados”.⁸⁴⁴

A partir do trigésimo quinto verso, outros animais falam, a raposa, que sai em defesa do leão, e o burro, que acusa a si mesmo. O primeiro deles é a raposa e na sua fala, pela primeira vez na fábula, o leão aparece como o “rei” dos animais selvagens. A raposa não considera pecado “devorar carneiros”, afinal, para ela, são “raça lorpa e vilã” e ao acusar-se enquanto pecador, o leão estaria incorrendo num “melindre exagerado”. A raposa acrescenta, ainda, que o rei teria feito “muito favor” aos carneiros lhes comendo, pois os carneiros se achariam superiores aos demais animais: “pois são daquelas gentes tais / Que imaginam ter posição mais subida / Que a de nós outros animais”.⁸⁴⁵

Terminado o discurso da raposa, “a corte aplaudiu-lhe”. E nenhum animal ousou contradizê-la, nem o “tigre” ou o “urso” ou “outras iguais senhorias do mato”. Nenhum deles era, “no entender geral, mais que uns santinhos”. Então, o burro conta que estando com fome, diante do “capim viçoso” de um convento e “pode ser” que atizado pelo “tinhoso”, acabou

⁸⁴² GLEDSON, 1998, p. 107.

⁸⁴³ ASSIS, 1901, p. 332.

⁸⁴⁴ Id. *ibid.*, p. 332.

⁸⁴⁵ Id. *ibid.*, p. 332.

lambiscando “um bocadinho” daquela plantação e ele mesmo considera o que fizera “um abuso”. Mal acabara de falar, a assembleia dos animais o acusa e um lobo “letrado” prepara a arenga e persuade aos demais a considerar o burro como o “empesteado autor de tal calamidade” e, portanto, “era força imolar esse bicho nefando”.⁸⁴⁶ O termo “arenga” já fora usado pelo eu poético machadiano para se referir à artimanha do Antero em “Pálida Elvira” para que a moça e o poeta se casassem. Assim como o lobo, o tio de Elvira era letrado, o eu poético se refere a ele como “erudito e filósofo profundo / Que sabia de cor o velho Homero”.⁸⁴⁷ Nos dois casos, é o discurso de um homem/animal de letras que convence os demais. Assim, a lambiscada do burro é considerada “crime abominado” e só a morte “poderia purgar um pecado tão duro / E o burro foi para o reino escuro”.⁸⁴⁸

A moral da fábula, assim como acontecia no texto francês,⁸⁴⁹ está separada da estrofe anterior, aparecendo num dístico final: “segundo sejas tu miserável ou forte / Áulicos te farão detestável ou puro”.⁸⁵⁰ Logo, independente da sua miséria ou fortaleza, são os membros da corte, ou os bajuladores do rei,⁸⁵¹ que te julgarão como isso ou aquilo.⁸⁵² A maneira machadiana de homenagear La Fontaine é via fábula, que era o tipo de texto pelo qual o escritor francês mais era conhecido, ainda que tenha escrito “comédias, poemas líricos, elegias, canções, contos”.⁸⁵³ A homenagem é pela própria obra, processo semelhante ao que acontecerá na composição seguinte, “Dante”.

Tendo o burro ido ao “reino escuro” para pagar pelo seu “pecadilho”,⁸⁵⁴ é justificável que o próximo poema seja uma tradução do “Inferno”. Recordando o que dissemos poucos parágrafos acima, Machado de Assis escolhe o nome do poeta florentino para intitular seu poema, ficando a informação da parte e do canto da *Divina comédia* – o “Purgatório, canto XXV” – como secundária. Há um equívoco ao indicar o “Purgatório”, pois o canto, na

⁸⁴⁶ Id. *ibid.*, p. 333.

⁸⁴⁷ Id. *ibid.*, p. 142.

⁸⁴⁸ Id. *ibid.*, p. 333.

⁸⁴⁹ Consultamos a versão publicada em Paris no ano de 1842 pela Aubert et Cie.

⁸⁵⁰ ASSIS, 1901, p. 333.

⁸⁵¹ Na versão online do dicionário Michaelis (2022e, s/p), o adjetivo “áulico” pode ser entendido, no sentido pejorativo, como “bajulador de poderosos”, que parece se encaixar bem à raposa e ao lobo da fábula.

⁸⁵² No texto em francês, não aparecem os termos “detestável” e “puro”, mas “branco ou preto” (tradução nossa). No original: “(...) blanc ou noir”; LA FONTAINE, 1842, p. 9). Como dissemos, nosso intuito é fazer a leitura da tradução machadiana e não um cotejo verso a verso. Porém, não pudemos deixar de notar essa diferença, justamente, na moral da fábula, e de nos questionarmos por que Machado de Assis teria preferido trocar os termos “branco” e “preto”. Talvez, no contexto de um Brasil recém liberto da escravidão, mas em que o povo negro continuava a ser escravizado, o tradutor tenha optado por usar termos que causariam menos polêmica. Sobre Machado de Assis e a escravidão, recomendamos a leitura das *Imagens, Máscaras e Mitos: o negro na obra de Machado de Assis*, de Mailde Jerônimo Tripoli (2005);

⁸⁵³ GLEDSON, 1998, p. 105.

⁸⁵⁴ ASSIS, 1901, p. 333.

verdade, está no “Inferno”. Reforçamos a hipótese de a tradução ser uma homenagem por meio do que diz Massa (2008) acerca da escolha dos versos de Dante: “Machado de Assis admirava Dante profundamente, e notamos que a escolha do canto XXV do *Inferno* (...) constitui uma homenagem ao poeta italiano”.⁸⁵⁵

O “Dante” machadiano se compõe em 49 tercetos e um quarteto final, os versos são decassílabos e o esquema rímico se assemelha ao adotado em “Uma criatura” e “José de Anchieta”, uma vez que as rimas se alternam, também, entre as estrofes. O mesmo esquema foi usado por Dante Alighieri no canto traduzido por Machado de Assis. A Comissão Machado de Assis (1976) conta que a composição fora publicada no dia de Natal de 1874 n’*O Globo*. Gledson (1998) acrescenta outra publicação, meses depois, em 28 de fevereiro de 1875, n’*A Instrução Pública*.

Antes de iniciarmos a leitura do poema, é interessante o breve resumo sobre o modo como Dante concebia o Inferno em sua obra. Para ele, tratava-se de “uma grande cavidade que, partindo da superfície terrestre, desce até o centro da Terra em dez [*sic*, nove] círculos concêntricos. Cada círculo é destinado a uma determinada espécie de pecadores”.⁸⁵⁶ O canto traz o sétimo fosso do Malebolge, destinado aos ladrões, por isso, logo na primeira estrofe, temos a fala de Vanni Fucci, ladrão e assassino contemporâneo a Dante. A cidade de Pistoia, onde vivia Fucci, aparece no quarto terceto. O ladrão brada a Deus, mas as suas mãos fazem o gesto de “figas”, considerado ofensivo.⁸⁵⁷ No fosso, diferentes répteis se apoderavam dos corpos dos ladrões, como trazem a segunda e a terceira estrofes. A primeira das serpentes dá voltas no colo, impedindo que se fale e, a segunda, as dá nas mãos, impedindo o gesto.

No quarto terceto, o eu poético questiona por que a própria cidade de Pistoia não ardia “numa fogueira, já que tantos de seus habitantes iam naquela “mortal carreira”.⁸⁵⁸ Segundo nos conta Gledson (1998), à época de Dante, a cidade à noroeste de Florença “apresentava um grave quadro de desordem social” e os versos da estrofe aludem a esse momento.⁸⁵⁹ Na sequência, temos outra cidade, dessa vez a grega Tebas, da tragédia de Ésquilo, *Os sete contra*

⁸⁵⁵ MASSA, 2008, p. 85.

⁸⁵⁶ GLEDSON, 1998, p. 73, nota de rodapé n. 3. Os círculos, em ordem crescente, são: o limbo, para os virtuosos pagãos; o Vale dos Ventos, para os luxuriosos; o Lago da Lama, para os gulosos (talvez o destino do burro da fábula anterior); as Colinas de Rocha, para os gananciosos; o Rio Estige, para os irados; o Cemitério de Fogo, para os hereges; o Vale Flegetonte, para os violentos; o Malebolge, para os fraudulentos; e o Iago Cócite, para os traidores. Gledson (1998) tece importantes notas para o entendimento da tradução machadiana às quais recorreremos durante a nossa leitura.

⁸⁵⁷ GLEDSON, 1998.

⁸⁵⁸ ASSIS, 1901, p. 334.

⁸⁵⁹ GLEDSON, 1998, p. 73, nota de rodapé n. 3.

Tebas. A rebeldia das almas desse fosso era superior à rebeldia de Capaneu, que na tragédia escolheu invadir Tebas mesmo contra a vontade divina.

Para fazer menção à quantidade de répteis que ali estavam, o eu poético recorre a uma terceira cidade, Marema. Lemos que “Marema não terá tamanha soma / De reptis quanta vi que ouriçava”.⁸⁶⁰ A cidade do litoral da Toscana, nos anos da composição da *Divina comédia*, era tomada pela malária e por répteis venenosos, especialmente serpentes.⁸⁶¹ É nesse cenário que aparece Caco, o centauro mitológico que habitava uma das sete colinas romanas e que cuspiam fogo.⁸⁶² No poema, ele é “um dragão que enchia / De fogo a quanto ali se aproximava”. Quem o apresenta a Dante é o seu guia no Inferno e no Purgatório, o poeta Virgílio, chamado “Mestre” no nono terceto. Aliás, nas duas estrofes seguintes, temos a referência à *Eneida* virgiliana, quando, ao lado de Dante, descobrimos que os outros centauros não acompanham Caco no oitavo círculo. No oitavo Livro da *Eneida*, Caco assalta o rebanho de Hércules puxando os animais pela cauda para que não deixassem rastros, por isso seu roubo é chamado, no poema de “malicioso”. Seus “irmãos” teriam ficado no círculo anterior, destinado aos violentos.⁸⁶³

No décimo terceiro terceto, a conversa entre Dante e Virgílio é interrompida por três espíritos que questionam quem são os poetas. Um nome é escutado pelo poeta florentino duas estrofes adiante, como sendo alguém que não está junto daqueles espíritos, mas deveria ali estar. De acordo com Gledson (1998), trata-se de Cianfa dei Donati, “membro do Conselho da cidade de Florença, lesou o Tesouro público”.⁸⁶⁴ Como ouvinte “esperto” e “atento”, Dante volta a escutar seu “Mestre” e alerta o leitor na incredulidade do que está por vir: “pois eu, que o vi, mal ousou acreditá-lo”.⁸⁶⁵

Da décima sétima até a trigésima primeira estrofe, o eu poético conta a desgraça que sucedeu aos três espíritos. Pelas notas de Gledson (1998), sabemos que são três ladrões florentinos: Agnello Brunelleschi, assaltante de residências; Francesco de’Cavalcanti, assassinado por moradores da região no castelo Gaville; e Buoso degli Abati. Logo, Cianfa estaria faltando no grupo dos ladrões. Uma serpente “de seis pés” toma os dois primeiros assaltantes de tal maneira, que não será possível mais distinguir um ou outro. No vigésimo terceto, o modo como ela se enrosca aos ladrões é comparado e tido como superior ao modo como a “hera” se enfia “pela árvore”. Qual “derretida cera”, fundiam-se um ao outro, não

⁸⁶⁰ ASSIS, 1901, p. 335.

⁸⁶¹ GLEDSON, 1998.

⁸⁶² Id. *ibid.*

⁸⁶³ Id. *ibid.*

⁸⁶⁴ Id. *ibid.*, p. 77, nota de rodapé n. 8.

⁸⁶⁵ ASSIS, 1901, p. 336.

sendo, então, “nenhum deles mais”, como, no vigésimo segundo terceto, o papel queimando antes que vire cinza. “Dois e nenhum era a cruel figura”, como o camaleão que muda com o correr das horas. Buoso, o terceiro dos ladrões, assistia a cena e “bocejava, / Qual se de febre ou sono ali caísse”.⁸⁶⁶ Ou seja, não demonstra, sequer, compaixão pelos seus pares.

A incredulidade da cena aparece novamente na trigésima segunda e na trigésima terceira estrofes: “que o que lhe vou dizer é de outra sorte”.⁸⁶⁷ Para isso, o eu poético evoca dois poetas romanos, Lucano e Ovídio respectivamente. Para Lucano, a referência é aos personagens Sabelo e Nasídio, ambos da *Farsália*. O nono livro dessa obra conta, segundo Gledson (1998), “o episódio em que soldados (...) são mordidos por serpentes cujo veneno provoca estranhas transformações: Sabelo desfaz-se em cinzas e desaparece; Nasídio incha até perder a forma”.⁸⁶⁸ Ovídio, por sua vez, é referenciado pelos personagens Aretusa e Cadmo. Na *Metamorfose* ovidiana, Aretusa, ninfa, transforma-se em fonte e Cadmo, em serpente. Era o anúncio da transformação dos ladrões que já fora prenunciado na comparação com o camaleão.

Entre o trigésimo quarto e o quadragésimo oitavo terceto é detalhadamente descrita a transmutação dos ladrões. “Pernas e coxas” foram unidas de modo a não haver nenhum sinal “de que tivessem sido divididas”. Há uma “cauda bífida” e “a pele do homem se tornava dura”. De cada axila, saía um braço e os pés eram retorcidos. Na quadragésima estrofe, um “fumo” cobria os ladrões tomados pela serpente e eles foram de novo repartidos. “Um caiu, o outro ergueu-se”, assim, Agnello é quem continuará a ser dominado pela serpente, enquanto Francesco retoma a forma humana e foge para as fontes. Buoso, que ainda estava em terra, é transformado em serpente, de modo que mesmo sua língua será “fendida”. No quadragésimo quinto terceto, o fumo cessa. O ladrão “tornado em serpe” foge assobiando “pelo vale”. A sétima cova, ou fosso, é onde o eu poético viu tudo “mudar e transmutar”.⁸⁶⁹ A transmutação não é a simples transformação, mas a mudança daquilo que já fora modificado.

O único ladrão de Florença que não perdeu a “forma própria” aparece na estrofe final, Puccio Sciancato. O eu poético, que nos versos são o próprio Dante, conta que mesmo com a pouca “claridade” e com a mente “turva”, ainda reconhecia Puccio. Talvez a forma desse último ladrão não tivesse mudado por já ser ele coxo. Gledson (1998) conta que “*Sciancato* significa ‘coxo’, em italiano”.⁸⁷⁰ Por fim, no verso final, há a menção ao castelo de Gaville

⁸⁶⁶ Id. *ibid.*, p. 336-337.

⁸⁶⁷ Id. *ibid.*, p. 338.

⁸⁶⁸ GLEDSON, 1998, p. 83, nota de rodapé n. 13.

⁸⁶⁹ ASSIS, 1901, p. 338-340.

⁸⁷⁰ GLEDSON, 1998, p. 87, nota de rodapé n. 17, grifo do autor.

que ainda chora. Como vimos, os moradores de Gaville mataram Francesco de' Cavalcanti. Porém, a família do ladrão se vingou, chacinando “vários feudatários”.⁸⁷¹

Finalizadas as leituras dessas duas traduções-homenagem, finalizamos, também, todas as traduções das *Poesias completas*. Os nomes que por aqui passaram se constituem parte da formação machadiana e uma parte que ele julgou justo que o acompanhasse no seu “testamento poético”.⁸⁷² Massa (2008) aponta que as traduções revelam, ao menos, o “interesse do escritor”⁸⁷³ e Gledson (1998), a quem tanto recorreremos nessa última tradução, mostra que a escolha de Machado de Assis pelos poemas traduzidos revela “aspectos da sua carreira intelectual e a dívida para com as modas passageiras do século passado, mas também, se não me engano, até essas ‘obrinhas’ acompanham o desenvolvimento de um grande escritor”.⁸⁷⁴ É esse desenvolvimento que os poemas do livro de 1901, sejam eles traduções ou não, permitem-nos vislumbrar.⁸⁷⁵

Mais três sonetos e teremos encerrado o maior agrupamento de poemas encomiásticos nas “Ocidentais”. O próximo nome a ser celebrado pelo eu poético machadiano é o do primeiro presidente do Senado Federal durante a República, Joaquim Felício dos Santos (1822-1895). O título do poema carrega a dedicatória e o nome do jurista mineiro: “A Felício dos Santos”.

Não encontramos publicações anteriores às *Poesias completas* para essa composição, que, aliás, é outro soneto. Os versos são decassílabos e o esquema rímico é ABBA BAAB CCD EED:

A Felício dos Santos

Felício amigo, se eu disser que os anos
Passam correndo ou passam vagarosos,
Segundo são alegres ou penosos,
Tecidos de afeições ou desenganos,

“Filosofia é esta de rançosos!”
Dirás. Mas não há outra entre os humanos.
Não se contam sorrisos pelos danos,
Nem das tristezas desabroçam gozos.

Banal, confesso. O precioso e o raro
É, seja o céu nublado ou seja claro,
Tragam os tempos amargura ou gosto,

⁸⁷¹ Id. *ibid.*, nota de rodapé n. 18.

⁸⁷² GONÇALVES, 2015, p. 38.

⁸⁷³ MASSA, 2008, p. 39.

⁸⁷⁴ GLEDSON, 2008, p. 7-8.

⁸⁷⁵ A respeito de Dante e Machado de Assis, recomendamos, ainda, a leitura de Massa (2015).

Não desdizer do mesmo velho amigo,
 Ser com os teus o que eles são contigo,
 Ter um só coração, ter um só rosto.⁸⁷⁶

A maior parte dos versos do soneto é produzida com elementos antitéticos. Na primeira estrofe, o eu poético inicia a conversa com seu interlocutor e amigo, chamando-o pelo vocativo “Felício amigo”. Vemos que, apesar da importância política, no corpo do poema, Felício perde seu sobrenome e tem a amizade delineada pelo eu poético na adoção do vocativo e do substantivo “amigo”. Ainda nessa estrofe, em três versos temos a conjunção alternativa “ou” demarcando os elementos que se opõe: os anos “passam correndo ou passam vagarosos”; sejam eles “alegres ou penosos”, feitos de “afeições ou desenganos”.⁸⁷⁷

O eu poético inicia o segundo quarteto com um apontamento de seu amigo para sua argumentação feita na estrofe anterior, de que os anos passariam mais rápido ou mais vagarosamente segundo fossem alegres ou tristes: “filosofia é esta se rançosos!”. Apesar das palavras colocadas na boca de Felício, o eu poético afirma que “não há outra entre os humanos”. Nos dois versos que encerram esse quarteto temos os “sorrisos” e as “tristezas” e os “danos” e os “gozos”. No entanto, a construção da antítese não se dá mais com o uso da conjunção, aparecendo de modo um pouco mais sutil. Assim, os “sorrisos” não são contados pelos “danos” e as “tristezas” não terão como fruto “gozos”.⁸⁷⁸ O eu poético desloca os elementos que formam a antítese em dois versos separados, combinando elementos das duas dicotomias presentes na estrofe.

O primeiro terceto traz de volta a conjunção “ou” e une os contrários no mesmo verso. Porém, o primeiro verso da estrofe não apresenta termos que se opõem, mas que se somam e que são ligados, dessa vez, por uma conjunção aditiva, “e”: “o precioso e o raro”. Aquilo tudo que fora argumentado nos quartetos é posto, agora, como “banal” e vai se opor ao que é “precioso e raro” e que será dito apenas no terceto seguinte. A conjunção alternativa “ou” está no segundo e no terceiro versos para falar do céu seja ele “nublado ou seja claro” e, novamente, dos tempos, sejam eles de “amargura ou gosto”. Esteja o céu como estiver e passem os tempos de um jeito ou de outro, o que é considerado pelo eu poético como “precioso e raro” é “não desdizer do mesmo velho amigo, / Ser com os teus o que eles são contigo, / Ter um só coração, ter um só rosto”. O “Felício amigo” da abertura se torna o “velho amigo” no fechamento do poema, o que demonstra que a amizade não era recente, ou,

⁸⁷⁶ ASSIS, 1901, p. 341.

⁸⁷⁷ Id. *ibid.*, p. 341.

⁸⁷⁸ Id. *ibid.*, p. 341.

pelo menos, não era recente a admiração.⁸⁷⁹ Além disso, ser essa afeição antiga traz o tempo, que estava nas outras duas estrofes, para a estrofe final. Por fim, vemos que o sentimento pelo amigo é tamanho a ponto de desejar unir-se a ele, talvez não do mesmo modo que o eu poético dos “Versos a Corina” tenha desejado naquela primeira parte – “ter o mesmo coração, / Viver um do outro viver... / Tal era a minha ambição” –,⁸⁸⁰ uma ambição romântica e amorosa; no soneto, o desejo nos parece mais fraternal, como amigos que partilham os mesmos valores e os mesmo ideais. Ainda que a construção da imagem seja semelhante, o eu poético a aproveitou com intuítos diferentes, primeiro quis ser um com a amada, depois, com o amigo.

Os dois últimos poemas homenageiam mulheres e, de certa maneira, ocultam o nome das senhoras celebradas nos versos. “Maria” teve sua primeira publicação n’*A Cigarra* em dois de janeiro de 1896. Na ocasião, o título era “Soneto” e vinha seguido da inscrição “No álbum de D. Maria de Azambuja”. Para a publicação em livro, Machado de Assis subtrai essa inscrição e o título, apesar de trazer o nome, esconde o sobrenome. Não conseguimos chegar a uma conclusão de quem seria exatamente a D. Maria de Azambuja. No primeiro ímpeto foi pensar em Maria Altina de Azambuja, que se casou com o próprio primo, Rodrigo de Azambuja Villanova para garantir privilégios e patrimônios para a família no Rio Grande do Sul. Segundo Cristiano Luís Christillino (2006), Rodrigo foi militar, médico burocrata, deputado e depois presidente da província do Rio Grande do Sul entre 1887 e 1888. Encontramos registros de Rodrigo no Rio de Janeiro para estudar Medicina, mas não sabemos se estava acompanhado da esposa, ou mesmo se era casado nessa época. Depois, buscamos por Maria de Azambuja nos periódicos dos 1800, todavia, não encontramos nenhuma informação que nos servisse de pista.⁸⁸¹ Tendo quisto ocultar sua “Maria”, resta-nos a curiosidade e o poema.

O soneto tem rimas alternadas nos quartetos e, nos tercetos, elas se alternam não em duas, mas em três rimas (CDE CDE). Os versos são decassílabos:

⁸⁷⁹ Id. *ibid.*, p. 341.

⁸⁸⁰ Id. *ibid.*, p. 32.

⁸⁸¹ A busca envolveu também as variantes “Maria d’Azambuja”, “Maria Azambuja” e “Maria Altina”. Encontramos alguns nomes nas entradas e saídas dos portos ou em editais de concessão de pensões, todavia, não conseguimos rastrear nenhum deles. Entre os anos de 1861 e 1892, encontramos: Maria d’Azambuja Carvalho de Moraes, no *Correio da Tarde* de 19 de junho de 1861; Maria Amália de Azambuja Carvalho de Moraes (provavelmente se trata da mesma pessoa, ambas as notícias eram sobre ganho de pensão), no *Jornal do Commercio* de 06 de junho de 1861; Maria Azambuja de Mattos, senhora de um escravo fugido, no *Jornal do Commercio* de 13 de abril de 1877; Maria d’Azambuja Parigete, nas notícias de movimentação do porto, na *Gazeta de Notícias* de 23 de fevereiro de 1879; D. Maria de Azambuja, cujo escravo Tobias fora julgado por “ofensas físicas leves”, na *Gazeta de Notícias* de 21 de abril de 1880; e Maria H. Azambuja, que saiu com destino a Nova York, na *Gazeta de Notícias* de 06 de junho de 1881.

Maria

Maria, há no seu gesto airoso e nobre,
Nos olhos meigos e no andar tão brando,
Um não sei quê suave que descobre,
Que lembra um grande pássaro marchando.

Quero, às vezes, pedir-lhe que desdobre
As asas, mas não peço, reparando
Que, desdobradas, podem ir voando
Levá-la ao teto azul que a terra cobre.

E penso então, e digo então comigo:
“Ao céu, que vê passar todas as gentes
Bastem outros primores de valia.

Pássaro ou moça, fique o olhar amigo,
O nobre gesto e as graças excelentes
Da nossa cara e lépida Maria”.⁸⁸²

Assim como no soneto anterior, o eu poético inicia pelo vocativo, trazendo a homenageada para junto de si. O elogio está logo na primeira estrofe, em que o “gesto airoso e nobre”, os “olhos meigos” e o “andar tão brando” são comparados, na lembrança do eu poético, a um “grande pássaro marchando”. Numa primeira leitura, não parece que a meiguice, a brandura ou mesmo o “airoso” do gesto combinem ou se assemelhem a um pássaro grande que marcha.⁸⁸³ A imagem do pássaro é trabalhada pelo eu poético ao longo de toda a composição.

No segundo quarteto, são as asas desse pássaro o principal tópico a ser explorado. O eu poético diz que “às vezes” tem o desejo de pedir a Maria que “desdobre” as asas, ou seja, que as abra, que voe. Contudo, não faz o pedido para que ela não deixe o solo e vá ao “teto azul que a terra cobre”.⁸⁸⁴ Logo, mesmo sendo a dama um pássaro, prefere que ela não voe para não ir longe dele mesmo.

Nos tercetos finais, temos a revelação do pensamento do eu poético. “Ao céu”, que bastem “outros primores de valia”, haja vista que pode ver “passar todas as gentes”. Seja Maria “pássaro ou moça”, que ela não vá ao céu, mas que fique o “olhar”, o “gesto” e as “graças” da “lépida Maria”. O “olhar”, agora denominado amigo, e o “gesto” são recuperados da estrofe de abertura e Maria é chamada “nossa cara”, que nos dá a impressão de ser uma senhora conhecida do círculo carioca do século XIX, além de jovem.⁸⁸⁵ Apesar da juventude,

⁸⁸² ASSIS, 1901, p. 342.

⁸⁸³ Id. *ibid.*, p. 342

⁸⁸⁴ Id. *ibid.*, p. 342.

⁸⁸⁵ Id. *ibid.*, p. 342.

vimos que todos os demais poemas trataram de figuras que já tinham morrido, ou ido para os “pátrios lares”.⁸⁸⁶ Nesse penúltimo soneto do grupo dos encomiásticos, e no último, como veremos adiante, não é possível ter certeza se são senhoras que vivem a “eterna vida” ou não, ainda que esse vôo para o céu seja bastante sugestivo.⁸⁸⁷ A morte de uma mulher jovem nos recorda a “Ludovina Moutinho” das primeiras *Crisálidas*, que virou “Elegia” nas *Poesias completas*.

Como adiantamos, não sabemos o nome da senhora que recebeu os versos do último soneto encomiástico machadiano, “A uma senhora que me pediu versos”. No entanto, o texto que acompanha a primeira publicação dessa composição nos dá a pista de que a tal senhora era irmã de um poeta de então. Essa primeira publicação aconteceu nas *Novidades*, em 25 de novembro de 1887, na seção “De Palanque”, assinado por “Eloy, o herói”, pseudônimo de Arthur Azevedo:

Vou cometer uma indiscrição, na esperança de que me será largamente perdoada; se não o for, paciência; ao menos me restará, como eterno consolo, a gratidão eterna de meus leitores.

Gentilíssima senhora, irmã de um dos nossos poetas mais esperançosos, teve a imprudente amabilidade de me confiar o seu álbum, “para escrever alguma coisa”. Abri-o, e dei com os olhos nuns versos de Machado de Assis. Era um soneto inédito, revolucionário, fantasista, de uma delicadeza, de uma originalidade e de uma correção admiráveis! Imaginem se havia meio de escapar à tentação...

(...)

Confesso-me culpado, e espero a sentença.⁸⁸⁸

Infelizmente, boa parte das figuras literárias da época eram masculinas e suas biografias acabam por não incluir, na maioria das vezes, as irmãs.⁸⁸⁹ É impossível afirmar de quem seria o álbum a que alude Azevedo, ou mesmo se era real ou não. Porém, um dos poetas de quem se tem notícias da irmã é Alberto de Oliveira (1857-1937). Amélia de Oliveira (1865-1945) foi noiva de Olavo Bilac (1865-1918) e chegou a publicar alguns versos no *Almanaque da Gazeta de Notícias*. Não conhecemos a ocasião em que Azevedo possa ter tido acesso ao álbum de Amélia, mas sabemos da sua proximidade com Bilac, pois ambos foram exilados em Minas Gerais, perseguidos pelo marechal Floriano Peixoto no início da década de 1890, segundo Sílvia Eleutério (2011c).⁸⁹⁰ A pesquisadora também nos conta da relação amistosa entre Azevedo e Machado:

⁸⁸⁶ Id. *ibid.*, p. 319.

⁸⁸⁷ Id. *ibid.*, p. 322.

⁸⁸⁸ AZEVEDO, 1887, p. 1.

⁸⁸⁹ A esse respeito, ver Faedrich (2018).

⁸⁹⁰ ELEUTÉRIO *in* ASSIS, 2011c, p. 29.

Artur Azevedo viajou à Europa em fins de 1882, quando voltou ofereceu o ramo de salgueiro. Machado faz alusão à relíquia nesta carta e na crônica de 01/12/1895, na *Semana*: “Possuo umas lascas e folhas do salgueiro que está plantado na sepultura do autor das *Noites*, que Artur Azevedo me trouxe em 1883.” (SE)⁸⁹¹

Talvez, a amizade entre os poetas tenha encorajado Azevedo a transcrever os versos machadianos no periódico. Contudo, nossas especulações não passam de uma hipótese para a identificação da senhora a quem o soneto é dedicado. Com relação à estrutura, temos a alternância de versos em redondilha maior e versos de quatro sílabas poéticas, as rimas são opostas nos quartetos e alternadas em três rimas nos tercetos (ABBA BAAB CDE CDE):

A uma senhora que me pediu versos

Pensa em ti mesma, acharás
 Melhor poesia,
 Viveza, graça, alegria,
 Doçura e paz.

Se já dei flores um dia,
 Quando rapaz,
 As que ora dou têm assaz
 Melancolia.

Uma só das horas tuas
 Valem um mês
 Das almas já ressequidas.

Os sóis e as luas
 Creio bem que Deus os fez
 Para outras vidas.⁸⁹²

Apesar de o soneto não deixar claro, os versos sugerem uma diferença de idade entre o eu poético e a senhora a quem se dirige. Ainda que ele a chame, no título, por “senhora”, acreditamos que seja mais uma maneira respeitosa de se referir à mulher que uma questão de idade propriamente. No primeiro quarteto, nossa desconhecida é a própria poesia, digna de “viveza, graça, alegria, / Doçura e paz”. Os substantivos usados para se referir a essa de quem não sabemos o nome são todos dotados de uma conotação positiva e leve, vivaz. Em oposição a isso, quando o eu poético se refere a si mesmo, na segunda estrofe, fala das “flores” que deu “quando rapaz”, que se diferenciam das que dá agora, cheias de “melancolia”.⁸⁹³ Aqui, aquela diferença “de idade e de composição” da “Advertência” nos vêm à memória acompanhada da

⁸⁹¹ Id. *ibid.*, p. 256.

⁸⁹² ASSIS, 1901, p. 343.

⁸⁹³ Id. *ibid.*, p. 343.

“Flor da mocidade” que abria as “Falenas”.⁸⁹⁴ A flor daquela segunda seção não tinha a melancolia da flor do eu poético das “Ocidentais”.

No primeiro terceto, a diferença da idade parece estar na passagem do tempo, uma hora daquela senhora equivale a “um mês” para os que já têm a alma ressequida. O soneto é finalizado trazendo o sol e a lua como criação divina para “outras vidas”. Se pensarmos que a passagem dos dias se dá na alternância entre os astros no céu, podemos ligar essa estrofe à diferença de idade e ao passar do tempo para o eu poético e para a senhora a quem dedica o soneto. Podemos acrescentar, ainda, que não é a primeira vez que o nome de uma senhora é “calado” nos versos machadianos, basta recordarmos os “Versos a Corina”. Sendo a homenageada a melhor poesia e, não por acaso, sendo o último poema encomiástico, podemos estender o que se diz sobre ela a todos os outros que mereceram os versos machadianos.

Chegamos ao fim do grupo dos poemas encomiásticos. De “Antônio José” a “Uma senhora que me pediu versos”, foram 13 poemas, desses, sete são sonetos e “Camões”, um conjunto de quatro sonetos. Logo, Machado de Assis parece ter uma forma predileta para falar daqueles que ocupavam seu panteão particular na maturidade. Via poesia, é como se ele tivesse feito como Victor Hugo no ensaio “Les génies”. Com relação à organização dentro do próprio grupo dos encomiásticos, temos a questão judaica nos dois primeiros poemas, duas traduções que se constituem em homenagem também colocadas na sequência e dois poemas dedicados a mulheres finalizando o grupo. No caso dos poemas dedicados à “Maria” e a certa senhora, talvez, elas sejam as únicas figuras vivas que receberam a homenagem, pois não sabemos de quem se trata e se, como os demais, já alcançaram a vida eterna. Ainda podemos levantar a hipótese de ocuparem o último lugar da lista não por serem mulheres, mas por estarem vivas. Porém, ainda nos fica a dúvida de porque Machado não teria inserido “A Artur de Oliveira, enfermo” nos poemas encomiásticos. Se nos lembrarmos que os versos foram compostos quando Artur ainda estava vivo, isso poderia tê-lo tirado do grupo e, diferentemente das senhoras, ele morreu posteriormente. O poema ao amigo doente, mais que uma homenagem, trata do modo como a morte pode ser apetecida ante o sofrimento da enfermidade e pensar sobre isso parece se ajustar mais aos poemas de pensamento ou filosóficos.

⁸⁹⁴ Id. *ibid.*, p. V.

Poemas de temas diversos

Chamamos de poemas de temas diversos a dupla que antecede “No alto”, o último poema das “Ocidentais”. “Clódia” e “Velho fragmento” são poemas mais longos e não se encaixam nos grupos anteriores, não homenageiam ninguém nem trazem temas semelhantes à filosofia dos primeiros poemas.

“Clódia” é a composição mais antiga da última seção das *Poesias completas*, tendo tido sua primeira publicação na *Semana Ilustrada* de 12 de dezembro de 1869, sob o título “Fragmento” e com estrofes numeradas IV, V e VI. Logo, como já dissemos, não é difícil supor que haveria estrofes anteriores. Onde estariam as três primeiras estrofes? No livro, essas estrofes IV, V e VI viram as três primeiras, sem nenhum algarismo romano. As estrofes de VIII a XI, segundo a Comissão Machado de Assis, foram publicadas em quatro de dezembro do ano seguinte no mesmo periódico. Essa segunda publicação, de acordo com os pesquisadores, vinha acompanhada de uma nota explicativa que dizia que “há cousa de dez anos” um fragmento daquele poema fora publicado anonimamente na *Semana*.⁸⁹⁵ Não conseguimos consultar na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional nem na do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro os primeiros números da *Semana Ilustrada* ou mesmo a nota transcrita pela Comissão.

“Clódia” ocupa quase dez páginas das “Ocidentais” com 14 estrofes assimétricas de versos decassílabos brancos. As estrofes de número oito, nove, onze e doze apresentam os primeiros versos com quatro sílabas poéticas, mas são antecedidas por versos finais heroico quebrados, que formam, juntos, um decassílabo. noutras ocasiões.

Os versos recriam parte da vida amorosa de Clódia Metelli, romana, eternizada na literatura como senhora de muitos amantes. A principal referência vem da obra de Caio Valério Catulo que escondeu o nome de Clódia no pseudônimo poético de “Lésbia”. Segundo Amós Coêlho da Silva (2022), o “poeta novo” – termo usado pejorativamente pelo também poeta romano Marco Túlio Cícero para se referir aos poetas da geração de Catulo – não revela o nome da sua amante porque ela era esposa do cônsul Quinto Metelo Céler. A escolha por chamá-la Lésbia é uma referência à “poetisa Safo (século VI a. C.), que viveu em Lesbos”.⁸⁹⁶

O poeta Ovídio e o escritor satírico Apuleio decifraram o pseudônimo escolhido por Catulo. De acordo com as pesquisas de Polastri et. al. (2008), em *Tristes II*, Ovídio dá a pista de que Lésbia não passava de pseudônimo adotado por Catulo para a amada. Os

⁸⁹⁵ COMISSÃO, 1979, p. 499.

⁸⁹⁶ SILVA, 2022, p. 72.

pesquisadores acrescentam, ainda, que era costume usar um pseudônimo com a mesma quantidade de sílabas do verdadeiro nome:

O nome Lésbia é frequentemente tido como um pseudônimo de uma amante de Catulo. O poeta Ovídio (43 a.C.- 17/18 d.C.) afirma nos *Tristes II* que Lésbia era um pseudônimo:

Sic sua lasciuo cantata est saepe Catullo
Femina cui falsum Lesbia nomen erat.
(Ov., Tr. II, v. 427-428)

Assim foi frequentemente celebrada em versos pelo lascivo Catulo
A mulher cujo pseudônimo era Lésbia.
(Trad. VASCONCELLOS, 1991: 19)

De acordo com Vasconcellos (1991: 19), Lésbia seria um pseudônimo para Clódia, pois era costume dos poetas eróticos da Antiguidade atribuir um pseudônimo à amada com o mesmo número de sílabas e com a mesma quantidade (duração das sílabas) do nome verdadeiro, para indicar a relação. Observe:

Lēsbiā — Clōdiā.⁸⁹⁷

Apuleio, por sua vez, na *Apologia*, vai adiante e identifica Clódia como Lésbia: “portanto, da mesma forma acusem C. Catulo, porque a chamou de Lésbia ao invés de Clódia; e igualmente Tícida, pois escreveu *Perila* para aquela que era Matela; e Propércio, que disse Cíntia ocultando Hóstia; e Tibulo, pois ele deixou Plânia no espírito e Délia no verso”.⁸⁹⁸ Assim, Machado de Assis junta-se a esses autores ao intitular seu poema com o nome da amante romana, trazendo-a como personagem ao lado de Catulo e Célio. Nesse momento, recordamo-nos que outra lesbiana já esteve nas páginas das *Poesias completas*, Mirto, de “Uma ode de Anacreonte” e veremos que ela tem mais em comum com Clódia que o pseudônimo.

Clódia também aparece na obra de Cícero como a “Medeia Palatina”, numa referência dupla à mitologia grega e à tragédia de Eurípides,⁸⁹⁹ e como a “quadrantária Clitemnestra”, em alusão a esposa de Agamêmnon, que matou o próprio marido após ser seduzida por Egisto. Julia Dyson Hejduk (2014) escreve que, em *Pro Caelio* (56 a.C.), Cícero defende Marco Célio Rufo, um dos amantes de Clódia, chegando a insinuar que ela teria matado o próprio marido envenenado e que Caelius, ou Célio, como aparecerá no poema, deve ser desculpado, uma vez que “casos com prostitutas (...) são e sempre foram tolerados”.⁹⁰⁰

⁸⁹⁷ POLASTRI et. al., 2008, p. 455.

⁸⁹⁸ APULEIO *apud* POLASTRI, 2008, p. 455.

⁸⁹⁹ A esse respeito, ver Dutra (2022).

⁹⁰⁰ HEJDUK, 2014, p. 3, tradução nossa. No original: “affairs with prostitutes (...) are and always have been condoned”.

Contudo, a composição machadiana traz principalmente a Clódia de Catulo, ainda que a chame pelo próprio nome, diferentemente do poeta romano. Seja em Cícero ou Catulo, Clódia é apresentada como uma mulher sedutora e bonita e é essa característica que faz com que Catulo quase revele, num jogo de palavras, a identidade de Lésbia no seu poema, conforme nos conta Hejduk (2014):

Uma representação ainda mais famosa e colorida de Clódia aparece na poesia de Catulo, onde ela às vezes é uma prostituta que “deixa” todos os visitantes em becos, às vezes uma camarada que compartilha um “pacto eterno de amizade sagrada”. Embora o poeta a chame por um pseudônimo, “Lésbia”, ele planta uma pista óbvia para sua identidade: a abertura do poema 79, “*Lesbius est pulcher*” (“Lésbia é bonita”), refere-se inequivocamente ao irmão de Clódia, Publius Clodius *Pulcher*, com Lésbio/Lésbia espelhando Clodius/Clódia. Em sua promiscuidade, sua inteligência, seu charme e seu status como socialmente igual ou mesmo superior do poeta, a poetisa de ficção chamada “Lésbia” parece ter muito em comum com a femme fatale do discurso de Cícero.⁹⁰¹

A beleza de Clódia será a primeira característica trazida pelo eu poético machadiano, logo nos primeiros versos do poema: “(...) tez morena, / Como a casca do pêsego, deixava / Transparecer o sangue e a juventude. / Era a romana ardente e imperiosa / Que os ecos fatigou de Roma inteira / Co’ a narração das longas aventuras”. A “femme fatale” de Catulo ou Cícero é a “romana ardente” do eu poético machadiano. Seu rosto é o mais gentil; o seu corpo, o mais gracioso; e para demonstrar tais características são trazidos o sol da Itália e as túnicas de Tiro,⁹⁰² cidade libanesa. Apesar da gentileza da fronte, os olhos eram “sombrios, como a morte”. Já o pé, guardado por uma “vermelha botina”, era “divino” e a boca, “úmida”, o que faz com que seja convidativa aos beijos. A infidelidade conjugal de Clódia está na comparação com a “luxuosa Lâmia”, que teria esquecido o marido e amado o músico “Polião”.⁹⁰³ Não encontramos referências à figura mitológica grega atrelada a algum “Polião”, ou mesmo “Poleão”. Mortoza (2013) registra um catálogo de fontes antigas para a “velha lâmia” e aponta que há uma vastidão de significados em torno da figura de lâmia, “de monstro usado para amedrontar crianças à entidade espiritual que sobrevive sugando sangue de jovens

⁹⁰¹ HEJDUK, 2014, p. 4, tradução nossa, grifos da autora. No original: “an even more famous and colorful depiction of Clodia appears in the poetry of Catullus, where she is sometimes a whore who “shucks” all com ers in back alleys, sometimes a comrade who shares in an “everlasting pact of holy friendship”. Although the poet calls her by a pseudonym, “Lesbia”, he plants an obvious clue to her identity: the opening of poem 79, “*Lesbius est pulcher*” (“Lesbius is pretty”), refers unmistakably to Clodia’s brother Publius Clodius *Pulcher*, with Lesbius/Lesbia mirroring Clodius/Clodia. In her promiscuity, her intelligence, her charm, and her status as the poet’s social equal or even superior, the poetic fiction called “Lesbia” would appear to have much in common with the femme fatale of Cicero’s speech.”.

⁹⁰² É de Tiro que Dido foge na *Eneida*, de Virgílio. Seu irmão, Pigmaleão, rei de Tiro, mandou matar o primeiro marido de Dido, Siqueu.

⁹⁰³ ASSIS, 1901, p. 344-345.

rapazes, de princesa líbia amada por Zeus a tubarão, o imaginário que faz uso de tal vocábulo é vasto e permite uma série de interpretações”.⁹⁰⁴ A autora elenca uma série de fontes literárias que se abastecem do mito grego, entre elas, Plutarco (46-120 d.C.) que, em uma de suas alusões à Lâmia, refere-se a certa cortesã ateniense tocadora de flauta e que fora amante de Demétrio Poliorcetes (337-283 a.C.), rei da Macedônia de 294 a 288 a.C. Essa Lâmia sedutora se aproxima mais da Clódia machadiana, porém, seu amante é Poliorcetes, não Polião e é ela quem é musicista. A estrofe de abertura é finalizada com os dotes literários de Clódia, que compunha “trabalhados versos” e era inspirada por “vadias musas”.⁹⁰⁵

A segunda estrofe continua a descrever os dotes de Clódia e a coloca enquanto uma “(...) patrícia desligada / De preconceitos vãos”. Ela era a anfitriã do “festim dos rapazes” ao passo que o esposo, absorvido pelo trabalho na política, perdia os “válidos sestércios”.⁹⁰⁶ O trabalho de Quinto Metelo Céler, marido de Clódia, aparece no poema pelas palavras “consultando os dados”, num jogo de palavras com o cargo de cônsul, ocupado por ele. A partir do nono verso dessa estrofe, Clódia já está viúva “na flor dos anos” e o “gozo e o luxo” são uma alternativa para alegrar sua alma. O eu poético machadiano, assim como aquele sobre quem escreve, apresenta-se desligado de “preconceitos vãos” ao trazer um marido desatento à esposa e os festins como consolo. Apesar disso, o mesmo eu poético considera que o esposo morreu “a tempo”, a fim de não receber jantares e presentes dos seus “rivais sem conta” ou de ver a casa cheia de “crianças loiras” que não seriam filhas suas, mas “obras de artífices estranhos”.⁹⁰⁷

Clódia chega ao festim na terceira estrofe e no quarto verso é chamada “rosa de Paestum”, em alusão às rosas selvagens que cresciam no jardim da cidade fundada pelos gregos ao sul da Itália. Alertando as “moças amadas”, o eu poético conta a chegada da “faminta loba” vinda de Roma e aconselha que se prendam os “volúveis amantes” diante de “formosa Páris”. Na mitologia grega, Páris se apaixona por Helena (esposa do rei Menelau) e a leva, raptada, para Tróia. A referência, assim como foi o caso de Lâmia, está ligada ao adultério. Mesmo que o conselho do eu poético seja que se invente um “filtro protetor”, ele próprio reconhece que, ante os dotes de Clódia, é impossível não ceder: “Clódia... Mas, quem pudera, a frio e a salvo, / Um requebro afrontar daqueles olhos, / Ver-lhe o túrgido seio, as mãos, o talhe, / O andar, a voz, ficar mármore frio / Ante as súplicas graças? (...)”. Para o eu

⁹⁰⁴ MORTOZA, 2013, p. 18.

⁹⁰⁵ ASSIS, 1901, p. 345.

⁹⁰⁶ Id. *ibid.*, p. 345. O sestércio era a moeda antiga de Roma.

⁹⁰⁷ Id. *ibid.*, p. 345.

poético, seria menor “pasma” (surpresa) se a fera lambesse os pés do gladiador “em pleno circo” ou se arrastassem César, o imperador romano, na cauda de um cavalo.⁹⁰⁸

Os convidados chegam para o banquete na estrofe seguinte. Célio, o Marco Célio Rufo, aparece nessa estrofe, enquanto Catulo está na curta quinta estrofe. Segundo Ivone da Silva Rebello (2022), “o primeiro encontro do poeta com essa patricia, muito mais velha do que ele, deu-se no banquete de Lucullus, personagem do poema 4, no ano 63”.⁹⁰⁹ Enquanto Catulo não ganha do eu poético grandes descrições, Célio, que tinha origens abastadas, é descrito como “a flor dos vadios”, “nobre moço”, “opulento”, “ambicioso”, de boas vestes e “aroma melhor”, olhar altivo e galanteador. Aqueles olhos que eram “fiéis ao férvido Catulo”, agora cobiçam César. Frente ao rival, já na sexta estrofe, “o poeta estremece”. O marido de Clódia, por sua vez, que ainda não tinha morrido, apesar da viuvez narrada na segunda estrofe, chega a cumprimentar Célio com um sorriso e permanece “imparcial” no que diz respeito à luta dos amantes de sua esposa, “vença Catulo ou Célio, ou vençam ambos, / Não se lhe opõe o dono: o aresto aceita”.⁹¹⁰

Na sétima estrofe, a volubilidade das paixões de Clódia é comparada às “ondas tumultuosas” que chegam uma após a outra. Assim como as Vestais na mitologia romana velavam o fogo para mantê-lo aceso, Lésbia, que pela primeira vez é assim chamada no poema, vigia a “chama eterna” dos seus amores. Porém, sendo os amores extraconjugais, Clódia é, então, “Vestal do crime”.⁹¹¹ A sedução entre Célio e Clódia se inicia. Ele, contudo, diferentemente do que ela estava acostumada, lança-lhe um “olhar mais frio”, “ela insiste; ele foge-lhe”. Enquanto o esposo continua ignorando as iniciativas de Clódia fora do casamento, outro amante, o poeta, testemunha o que se passa: “tu nada vês, desapegado esposo, / Mas o amante vê tudo”.⁹¹²

Clódia insiste no romance com Célio, chegando a propor um brinde adornado de uma rosa tirada da própria frente (afinal, ela era a “rosa de Paestum”), mas o “cortejado moço” olha para outra dama com as mesmas famas de Clódia e é dela que aceita a taça. O feito é considerado uma “afronta”. Envergonhada, ela brinda com o esposo e bebe o vinho e, junto dele, bebe metaforicamente a vergonha: “pega na taça o néscio esposo e bebe, / Com o vinho, a vergonha”.⁹¹³ Novamente testemunhando toda a situação, a “frente do poeta” se enche de

⁹⁰⁸ Id. *ibid.*, p. 345.

⁹⁰⁹ REBELLO, 2022, s/p.

⁹¹⁰ ASSIS, 1901, p. 347.

⁹¹¹ Id. *ibid.*, p. 347. A imagem das Vestais também fora usada pelo eu poético na quinta parte dos “Versos a Corina”.

⁹¹² ASSIS, 1901, p. 348.

⁹¹³ Id. *ibid.*, p. 349.

tristeza e mágoa. Por outro lado, os demais convivas do jantar, continuam saboreando a ceia e discutindo os assuntos em pauta, inclusive, os versos de Catulo.

Ainda indignada com a indiferença de Célio, Clódia, sozinha, vai consultar um arúspice, um sacerdote romano que previa o futuro pelas entranhas de um animal sacrificado. Ele estava acompanhado de uma coruja, animal que simboliza a sabedoria. Ela queria saber se seria correspondida por Célio. Depois de receber o pagamento, o homem toma como vítima do sacrifício uma pomba “a avezinha de Vênus”, deusa romana do amor. Vênus é bendita pelo arúspice, pois o amor será correspondido. A interrupção da cena da décima estrofe é representada pelas reticências que encerram o último verso, as quais também representam a ruptura do silêncio entre o vate e a “namorada moça” na décima segunda estrofe. Em lágrimas, ela confessa o crime e ele, “desvairado amante”, perdoa-lhe. Na fala do poeta, ele a chama como nas suas poesias, Lésbia. Ainda que não sejam casados, o beijo é a aliança da reconciliação: “e um beijo sela esta aliança nova”.⁹¹⁴

As “volúveis paixões” de Clódia trazidas pela sétima estrofe se metaforizam na “areia volúvel” no segundo verso da estrofe final: “quem jamais construiu sólida torre / Sobre a areia volúvel?”. O questionamento era uma antecipação da constatação que aparece no sexto verso: “Lésbia esqueceu Catulo”. Diante do prêmio oferecido por outro, ela cede. O poema é encerrado colocando Clódia não como uma mulher apenas de muitos amantes, mas como vitoriosa, como havia previsto o arúspice: “vitória é dela; o arúspice acertara”.⁹¹⁵

A volubilidade da mulher de Lesbos já fora retratada pelo eu poético por meio da figura de Mirto, como vimos, em “Uma ode de Anacreonte”. Mirto cede aos encantos de Lísias, apesar das investidas iniciais de Cleon, que também fazia versos. Ademais, para além da ilha de Lesbos, no poema “As ventoinhas” – que ocupava as páginas das *Crisálidas*, mas que foi cortado das *Poesias completas* –, a mulher é comparada com o cata-vento por ceder ao vento. A ilusão de se construir castelos na areia, que não é um terreno sólido, mas volúvel, aparecia nesse poema de 1863: “valera o mesmo na areia / Rija ameia, / Rija ameia construir; / Chega o mar e vai a ameia / Com a areia / Com a areia confundir”.⁹¹⁶ Assim, é possível ver o mesmo tópico trabalhado por Machado de Assis em três diferentes composições de momentos diferentes de sua carreira.

Os dois poemas anteriores das “Ocidentais” – “Maria” e “A uma senhora que me pediu versos” – tratavam de senhoras, porém, não podemos constituir entre os três um grupo

⁹¹⁴ Id. *ibid.*, p. 350-351.

⁹¹⁵ Id. *ibid.*, p. 351.

⁹¹⁶ Id., 1864, p. 116.

de poemas porque os sonetos, como vimos, mesmo quando dedicados a alguém de quem não se sabe o nome, são encomiásticos, enquanto “Clódia” não homenageia a mulher romana ou Catulo. Apesar disso, ao recriar o relacionamento de ambos pela poesia, o eu poético faz vitoriosa a mulher que tem aos seus pés o amante que deseja.

Chegando à penúltima composição das *Poesias completas*, “Velho fragmento”, como o título adianta, não é um poema completo, mas um trecho do herói-cômico *O Almada*, publicado postumamente em *Outras relíquias*, em 1910. Segundo Reis (2009),

para a publicação em *Poesias completas*, em 1901, Machado de Assis selecionou partes do poema. Alguns outros trechos d’*O Almada* foram publicados em periódicos antes de saírem em livro: as estrofes II-XV do canto II, com o título *A Assuada*; precedida de nota explicativa foram publicadas pela primeira vez na *Revista Brasileira*, vol. III, de 15/10/1879. As estrofes VIII e XIII do canto V foram publicadas n’*A Estação*, de 15/08/1885, sob o título “Trecho de um Poema Inédito”.⁹¹⁷

As publicações de trechos em periódicos da época são traços que ligam “Velho fragmento” à “Clódia”, não pelo enredo dos versos, mas por terem tido algumas estrofes publicadas antes do livro.

Tendo em vista que o nosso intuito é pensar sobre as composições do modo como constituem o livro de 1901, não vamos recorrer, durante a nossa leitura ao *Almada*, por exemplo. Apesar disso, a nota explicativa que acompanha “A Assuada” na *Revista Brasileira* pode ser bastante útil para que se entenda quem são alguns dos personagens que aparecem no poema, além do contexto da ocasião ficcionalizada nos versos machadianos:

No meado do século XVII, um tabelião desta cidade, Sebastião Ferreira Freire, recolhendo-se certa noite para casa, foi vítima de uma assuada. Queixando-se ao ouvidor geral Pedro de Mustre Portugal, abriu esta devassa, pela qual veio a saber-se que o delito fora cometido por alguns fâmulos do prelado administrador do Rio de Janeiro, Dr. Manuel de Souza Almada. Este, apenas teve notícia do caso, mandou intimar o ouvidor para que, no prazo de três dias, sob pena de excomunhão, lhe fizesse entrega da devassa. Não obedecendo o ouvidor, foi efetivamente excomungado, na ocasião em que embarcava para a capitania do Espírito Santo; suspendeu a viagem, dirigiu-se à câmara e ali protestou contra o ato pastoral. O governador da cidade, Thomé de Alvarenga, logo que a câmara lhe deu ciência dos factos, convocou o reitor dos jesuítas, o dom abade de S. Bento, o guardião dos franciscanos, o prior dos carmelitas e alguns outros varões de reconhecida piedade e prudência, que unanimemente resolveram suspender a excomunhão e remeter todo o processo a el-rei.

Tal é o episodio da nossa crônica fluminense (LISBOA, *Anais*, t. III), que me serviu de assunto a um poema, em oito cantos, escrito há alguns anos e até agora inédito. Sobre esse mesmo episodio escreveu Alencar um de seus últimos romances, o *Garatuja*.

⁹¹⁷ REIS, 2009, p. 266, nota de rodapé n. 26. Reis indica o volume III da *Revista Brasileira*, no entanto, encontramos os versos machadianos no segundo tomo do periódico.

Não consta de nenhum documento o motivo da assuada ao tabelião Freire; cabia, portanto, à imaginação inventar o que melhor quadrasse ao plano e à índole da obra. Ao engenho de Alencar não era difícil achar um motivo interessante. Eu dei-lhe o que consta do trecho adiante publicado.⁹¹⁸

O que o leitor encontrará, então, no “Velho fragmento” é o tal “motivo da assuada”,⁹¹⁹ ainda que ele não esteja completo no poema, ficando o leitor curioso sobre o desfecho depois de ler as nove estrofes assimétricas de versos decassílabos. Apenas o verso de abertura não apresenta essa métrica, sendo composto por uma única palavra: “reinava”.⁹²⁰

Uma vez que não há nenhuma nota para as “Ocidentais” nas *Poesias completas*, a primeira estrofe cumpre quase que o papel daquela nota na *Revista*, pelo menos parcialmente, pois ambienta o leitor nos tempos em que o rei era Afonso VI, e quem governava era Alvarenga. Na ocasião da publicação no periódico, não havia a estrofe inicial. A publicação em *Outras relíquias* também acompanha uma “Advertência”, uma versão estendida da nota de 1879, o que nos faz indagar por que Machado não teria feito algo semelhante para “Velho fragmento”.⁹²¹

Ao lado de Alvarenga – “astuto e manso”, “alcaide-mor”, “protetor das armas” e “amigo deste povo infame” – estava, na primeira estrofe o Pedro Mustre, chamado pelo eu poético “douto Mustre”, acompanhado de sua “vara de ouvidor”. É possível inferir o motivo da tal assuada nos versos iniciais da segunda estrofe: “que lance há i, nessa comédia humana, / Em que não entrem moças?”. E o motivo tem nome, Margarida, que é a ironização, como a “Pálida Elvira”, da heroína romântica, tão branca que era como se a natureza “lhe negara o sangue”. Sua proximidade com a igreja está na própria caracterização que o eu poético faz dela, comparando-a a uma “santa de cera”. A moça era cheia de pudor e frequentava a missa aos domingos “co’os parentes e os escravos”, escutava o padre com devoção e no momento da missa em que se celebra Jesus como o “cordeiro de Deus” que tira os pecados do mundo, ela “levava a mão ao peito”. Ainda que a missa não seja o momento mais oportuno para namoros, era “(...) ali mesmo, à luz dos bentos círios” que “dez ou doze amadores” de diferentes posições sociais, idade e “juízo” suspiravam por Margarida. Diante de tal cortejo, o eu poético chega a comentar, entre parênteses, no penúltimo verso da estrofe: “(tão de longe vem já os maus costumes!)”.⁹²²

⁹¹⁸ ASSIS, 1879, p. 138-139.

⁹¹⁹ Id. *ibid.*, p. 139.

⁹²⁰ Id., 1901, p. 352.

⁹²¹ Recorremos à nota na *Revista Brasileira* e não à “Advertência” de *Outras relíquias* pelo fato de ser uma publicação que precede as *Poesias completas*.

⁹²² ASSIS, 1901, p. 354.

Acerca dos três versos que encerram a segunda estrofe e o terceiro verso da estrofe seguinte, sobre ser Vasco o “namorador dos adros das igrejas”,⁹²³ Machado conta, naquela mesma nota da *Revista*, que era mais que um “simples gracejo”, mas um “vestígio dos costumes” de “tempos anteriores”. Ele acrescenta, ainda, que em 1657, dois anos antes do episódio narrado no poema, D. Afonso VI proibira “aos homens falarem com mulheres nas igrejas, nas portas e adros”. Em 1658 a proibição se estendeu aos que estivessem por ali apenas para ver as mulheres. No entanto, “com o tempo o abuso voltou, se é que não foi simplesmente continuado”,⁹²⁴ de modo que, em 1767, já outro século, o bispo D. Frei Antônio do Desterro fez a mesma proibição, especialmente para os dias de festa.

A terceira estrofe traz para o poema Vasco, que poderia ser o próprio Célio de “Clódia”, pois, assim como aquele, é descrito pelo eu poético como “a flor dos vadios”, nome que “mais na baila andava”. Provavelmente, ele era cobiçado pelas damas de então, haja vista que eu poético conta, noutro comentário entre parênteses, do “(erro de moça!)” que se cometia aquela que o desejava e que, ao confessar seu “pecado”, pagou “dois terços” de penitência. Ademais, “duas damas rivais” chegaram a desmaiar por ele depois que o “magano” confundira as cartas das pretendentes.⁹²⁵ Nesse ponto, podemos aproximar Vasco de outro homem cortejado da literatura machadiana, João dos Passos, do conto “Brincar com fogo”, publicado no *Jornal das Famílias* de julho a agosto de 1875. Apesar de João não ter a beleza de Vasco, ele “não era homem de recusar namoro” e Mariquinhas e Lúcia, duas amigas, apaixonam-se por ele. Em segredo, ambas se correspondiam com o rapaz, até que, ao responder suas pretendentes, João confunde as cartas:

As cartas foram, mas foram erradas; a de Lúcia foi entregue a Mariquinhas, e a de Mariquinhas a Lúcia.

Não tenho forças para pintar o desapontamento, a raiva, o desespero das duas moças, e muito menos os faniquitos que sobrevieram à crise, coisa indispensável em tal situação.

Se se achassem debaixo do mesmo teto é possível que o obituário fosse enriquecido com os nomes das duas belas moças. Felizmente cada uma delas estava em sua casa, pelo que tudo se passou menos tragicamente.⁹²⁶

Mariquinhas e Lúcia não desmaiam como as damas do poema herói-cômico, mas a confusão entre as moças é a mesma. Provavelmente, Vasco não amava a nenhuma delas, haja vista que o eu poético diz ser, na estrofe seguinte, “em vão” que a “ingênua moça” lhe peça o coração. Os suspiros dados em função dele, eram “inúteis”, como eram inúteis os recados

⁹²³ Id. *ibid.*, p. 354.

⁹²⁴ Id., 1879, p. 139.

⁹²⁵ Id., 1901, p. 354.

⁹²⁶ Id., 2022d, s/p.

levados pela mucama – “natural cúmplice amiga” –, as “letras em papel bordado” e os “olhares derretidos”. De volta ao poema, o pai de certa moça, não fica claro se era de Margarida ou outra enamorada do rapaz, “era um tipo de sólidas virtudes / E muita experiência”,⁹²⁷ poucas vezes visto na rua.

A quinta e a sexta estrofes falam da “festa de cavalhadas e argolinhas” que aconteceu “em certo domingo”. Pela narração da festa dá-se, também, a passagem do tempo em relação à história que se conta. Tais festas eram “recreios do bom tempo (...) / Que o progresso apagou”, ou, ainda, “(...) vão longe aquelas festas, / Usos, costumes são que se perderam”. No final da quinta estrofe, a passagem do tempo é comparada ao rio que deságua no mar: “nesse rio caudal que tudo leva / Impetuoso ao vasto mar dos séculos”. Não bastasse, na sexta estrofe, é dessas festas que falam “com saudade os muchachos de outro tempo”. O eu poético machadiano se refere a tal celebração como a “festa da grande aclamação” e na nota de 1879, Machado explica, acerca desses versos, que “esta aclamação foi a de D. João IV, em 1641, quando chegou ao Rio de Janeiro a notícia da queda da dominação castelhana. Foram esplêndidas as festas, e delas há uma curiosa *Relação*, obra anônima, que o Sr. Varnhagen comunicou ao Instituto Histórico, em cuja Revista Trimensal, tomo V, foi impressa”.⁹²⁸ O escritor nos dá ainda a descrição de como eram tais festas, com cavaleiros luzidos, máscaras, carros, tropas etc. “Todo o povo deixava as casas” para ir à festa. Então, é certo que Vasco e Margarida estariam lá. Ele, “intrépido mancebo” ia como “brilhante cavaleiro” certo de sua conquista. Ela, a “suspirada moça”, veste um “corpilho (...) de azul veludo” com a “manga arregaçada”, mostrando sedutoramente o braço, “delicioso e nu”. O pudor que o eu poético usara para descrever Margarida outrora não aparece nessa sexta estrofe, pois o modo como ela arregança as mangas é com a “(...) sagaz indiferença / Que o demo ensina às mais singelas damas”. O pé dela calçava um “sapatinho fino” de “tação alto” e “cetim rubro”,⁹²⁹ que nos recorda a “vermelha botina” de Clódia e seu “divino pé”, no poema anterior.⁹³⁰

Freire chega ao poema na sétima estrofe, como outro pretendente de Margarida. O tabelião é descrito como um “varão distinto” e honrado que não participa das “arengas do bairro”. Não tinha como lustros de si mesmo “atos de bravura ou de grandeza”, confidente daqueles que fazem seus testamentos antes da morte: “confidente supremo dos que à vida / Dizem o último adeus, só lhe importava / Deitar em amplo in-fólio as derradeiras / Vontades do homem, repartir co’ a pena / Pingue ou magra fazenda, já cercada / De farejantes corvos”.

⁹²⁷ Id., 1901, p. 356.

⁹²⁸ Id., 1879, p. 140.

⁹²⁹ Id., 1901, p. 357.

⁹³⁰ Id. *ibid.*, p. 344.

A crítica aos que almejam as fortunas de quem está à beira da morte e se satisfazem (ou não, a depender dos bens herdados) faz parte do trabalho que dignifica o homem, no caso, Freire, que tinha no “grato emprego” um remédio para as “ilusões no peito”.

A estrofe final do fragmento ainda descreve Freire, contando que ele não era jovem “nem poeta”, ao contrário disso, “tinha oito lustros e falava em prosa”. No terceiro e no quarto versos da estrofe, as qualidades da mocidade são questionadas pelo eu poético: “mas que és tu, mocidade? E tu, poesia? / Um auto de batismo quatro versos?”. Ao se apaixonar por Margarida, as “adormidas”, ou adormecidas, “asas do coração” de Freire voltam a bater. Para um “homem da justiça”, é um deleite, “como os outros mortais, morrer de amores”. O eu poético coloca o tabelião apartado dos demais mortais, já que seria um ganho para ele poder desfrutar do mesmo amor. O fragmento é encerrado com três versos sobre o amor: “e amar e ser amado é, neste mundo, / A tarefa melhor da nossa espécie, / Tão cheia de outras que não valem nada”.

Pelo fragmento, apenas supomos que possa haver uma disputa entre Vasco e Freire pelo amor de Margarida. O triângulo amoroso, apesar de ser o motivo da assuada, não será o fator principal de “O Almada”. Nessa obra, agora completa, descobrimos que Freire e Margarida se enamoram, o que gera um desentendimento entre o tabelião e Vasco. De modo que, certa noite, após se despedir da “bela moça” tendo trocado, “de longe”, “ardentes” beijos, Freire volta para casa e é surpreendido por “bárbaros” no caminho. Ele apanha, ficando “com ossos moídos”.⁹³¹ Não sabemos do futuro do amor entre Freire e Margarida, a maior parte da obra cuida da disputa jurídica, política e religiosa entre os rivais. Se comparamos, outrora, Vasco a Célio; Freire, ainda que fale em prosa, seria Catulo. Ou ainda, poderíamos recordar a índole de Lovelace e Romeu, de “No espaço”, poema das *Falenas* que não foi escolhido para as *Poesias completas*, talvez porque já havia bons representantes dos dois tipos de amantes. Clódia e Margarida, por sua vez, aproximam-se nos calçados e nos pés, e é provável que na beleza que seduz; porém, sabemos menos de Margarida que de Clódia.

Além dos pontos de contato entre “Velho fragmento” e “Clódia” já elencados durante nossa leitura, podemos acrescentar, ainda, o fato de ambos recriarem situações. No caso de “Clódia”, é um fato da própria literatura que é poetizado, afastando-se duplamente do que poderia ser encarado como “real”. Em “Velho fragmento”, por sua vez, temos dados no poema que recorrem a determinado tempo na história e, pela nota, conhecemos a situação de que se fala, ainda que ela não acompanhe o poema no livro. Os dois poemas exploram

⁹³¹ ASSIS in REIS, 2009, p. 564-567.

personagens antitéticos – Célio e Catulo, Vasco e Freire – e o soneto que encerra as “Ocidentais”, “No alto”, também traz a antítese por meio de Ariel e Caliban, personagens de Shakespeare. Tratamos do poema final no início do capítulo, quando propusemos uma organização para a seção que tinha como pilares “O desfecho” e “No alto”. Com tal composição, o poeta retira-se de cena não ascendendo, como sugere o título, mas descendo do “alto da montanha”, lugar de prestígio romanticamente ocupado por ele, tendo no fim da vida, ou do livro, o mesmo destino dos mortais.

O livro da despedida

Podemos considerar que quando os “Cantos Ocidentais” foram publicados na terceira edição da *Revista Brasileira* de 1880, havia ali uma semente do que seriam as “Ocidentais”. O título era parecido, “No alto” já ocupava a posição final e os poemas filosóficos ou de pensamento, que são os mais lembrados pela crítica quando trata das “Ocidentais”, já estavam ali: “Uma criatura”, “A mosca azul”, “O desfecho” e “Suave mari magno”. Além desses poemas, figurava nos tais cantos “Spinoza”, que, no livro, foi deslocado para junto dos poemas encomiásticos, mas, homenageando um filósofo, ele compunha bem a semente germinada no periódico. Miranda & Santos (2021) contam que os poemas dos “Cantos Ocidentais” deram início a “certa tendência experimentalista”.⁹³² Desse modo, a resultado da experiência pôde ser lido anos mais tarde.

Na seção de 1901, a semente se torna árvore. Crescem outros galhos ao lado dos poemas filosóficos de então, como “Círculo vicioso” e “Perguntas sem resposta” e ficamos em dúvida se o tronco dessa árvore seria formado pela dupla “O desfecho” e “No alto”, que ligam, de certa forma, o todo do livro, manobra já realizada por Machado de Assis nas “Crisálidas”; ou se poderíamos considerar tronco da nossa metáfora o grupo dos poemas encomiásticos, que nos revela nomes que participam do panteão machadiano como admirados pelo poeta e como formadores, referências literárias. Ainda que, mesmo hoje, a crítica geralmente recorra aos poemas das “Ocidentais” para falar da poesia machadiana, como contam a Comissão Machado de Assis (1976) e Oliver (2006), geralmente se recorre aos poemas filosóficos ou de pensamento, como “A mosca azul”. No entanto, o grosso da última seção das *Poesias completas* são os poemas encomiásticos, inclusive, os três poemas inéditos

⁹³² MIRANDA & SANTOS, 2021, p. 3.

(pelo que conhecemos até o momento) – “Antônio José”, “José de Anchieta” e “A Felício dos Santos” – são desse grupo.

Conforme a divisão que fizemos para a nossa leitura das “Ocidentais” e lembrando aqui que escolhemos esse caminho tendo em vista a possibilidade de enxergar mais claramente um critério de organização, não tendo como intenção a fragmentação da obra, temos dois poemas-pilares, um na abertura e outro no fechamento da seção, “O desfecho” e “No alto”; depois, um grupo de poemas com temáticas filosóficas ou de pensamento, mais introspectivos, que vão “Círculo vicioso” até “A mosca azul”, somando dez poemas; iniciam-se, então, os poemas encomiásticos com “Antônio José”, seguindo até a desconhecida “A uma senhora que me pediu versos”, acrescentamos mais 13 composições; por fim, os outros dois poemas que seguem apresentam temática diversa e ambos tiveram algumas de suas estrofes publicadas nos periódicos de então, “Clódia” e “Velho fragmento”, totalizando 27 poemas. É importante dizer, ainda, que a divisão que propusemos nesses grupos não limita um poema a isso ou aquilo. Se pensarmos em “A Arthur de Oliveira, enfermo”, por exemplo, fica claro que o poema propõe a morte como alívio das penas sentidas em vida ao mesmo tempo em que homenageia o amigo, mesmo que os versos estejam afastados do grupo dos encomiásticos. Algo semelhante acontece com “To be or not to be”, a primeira tradução das “Ocidentais”, ao mesmo tempo que dialoga com o tema dos poemas filosóficos, não deixa de ser um modo usado por Machado de Assis para inserir Shakespeare no seu panteão, seja pela tradução ou pela recorrência aos personagens Ariel e Caliban no poema final. Podemos citar ainda o caso de “Os animais iscados da peste” ou mesmo “Soneto de Natal”, que não estranharíamos se estivessem junto dos versos que propõem reflexões sobre a vida e sobre si mesmo.

Voltando, no entanto, à predominância dos encomiásticos, que ocupam quase metade das “Ocidentais”, o Bruxo do Cosme Velho não os escolheu ao acaso, apenas para recheiar a seção. No ensaio “Les génies”, retomado no poema “1802-1885”,⁹³³ Victor Hugo construiu seu panteão e discorreu sobre ele em prosa. O panteão machadiano, contudo, é poetizado e participa do seu “testamento poético”.⁹³⁴ Ainda no que diz respeito à presença hugoana nas “Ocidentais”, especificamente sobre o título da seção, Ravel Giordano Paz (2003), partindo do que fora apontado por Eugênio Gomes (1976), aproxima-o das *Orientais* (1829) do poeta francês:

Certamente não foi por acaso que Machado de Assis deu o nome de *Ocidentais* a seu último livro de poesias. Como observa Eugenio Gomes,

⁹³³ No índice das *Poesias completas*, no final do volume, o título desse poema aparece equivocadamente “1802-1835”.

⁹³⁴ GONÇALVES, 2015, p. 38.

esse título “parece uma réplica às *Orientais*, de Hugo”; e realmente não é difícil perceber a efetividade desse diálogo, que no entanto nem de longe se restringe ao referido volume hugoano e nem mesmo à obra do poeta francês, dirigindo-se na verdade a um amplo leque de grandes autores *ocidentais*. Ainda assim, a importância dos temas e tratamentos poéticos de Victor Hugo na construção do livro é evidente, sobretudo em seu conjunto de poemas iniciais, que se encerra com “Mundo interior” (ao qual se segue a tradução de “O corvo”, de Poe), sendo esse diálogo certamente retomado em outros momentos, entre eles a homenagem explícita “1802-1885” e talvez o fecho da obra, o soneto “No alto”.⁹³⁵

Para Paz (2003), a ressonância hugoana nas “Ocidentais” está além do título da seção, ecoando nos primeiros poemas, formando uma “síntese poético-filosófica (...) construída a partir de homenagens a autores cuja influência no conjunto da obra machadiana é inegável”, coroa essa síntese a referência a Victor Hugo. Ainda sobre o título da seção, vale dizer que, assim como a crisálida se metamorfoseou em falena, dando ao leitor uma sensação de “transformação” da obra poética, a poesia americana deságua no ocidente, ampliando os diálogos, agora mais íntimos, no corpo do texto, e o alcance. Ademais, levando em consideração o rigor e a criticidade de Machado de Assis, podemos inferir que a semente dos “Cantos ocidentais” tenha frutificado em “Ocidentais” pelo fato de os demais livros também terem um nome formado por uma única palavra. Parece-nos que “Ocidentais” combina melhor com “Crisálidas”, “Falenas” e “Americanas” que “Cantos Ocidentais”.

Depois da leitura da seção final, é impossível não notar a quantidade de sonetos, eles ultrapassam a metade das composições: são 13 sonetos mais os outros quatro que formam o poema dedicado a “Camões”. A escolha pela estrutura revela o apreço pela forma que deveria abrigar os caros temas e certa influência parnasiana, que aparecerá também no tratamento de alguns temas e no metro alexandrino. Além disso, outras três composições apresentam uma estrutura semelhante, variando a quantidade de estrofes, são elas: “Uma criatura”, “José de Anchieta” e a tradução “Dante”. No caso da tradução, o poeta italiano já tinha usado essa mesma forma em seus versos. Os três poemas trazem tercetos que antecedem uma quadra final e as rimas são alternadas e se “entrelaçam” ou se alternam, inclusive, entre as estrofes. A única diferença está na métrica, pois “Uma criatura” têm versos alexandrinos, enquanto as outras duas composições, decassílabos. A influência de Dante aparece, certamente, na estrutura desses poemas.

A morte atravessa as composições das “Ocidentais”, tendo chegado, logo na abertura, até mesmo a Prometeu, que deveria estar acorrentado pela eternidade. Em “Uma criatura”, Morte e Vida, grafadas com as iniciais maiúsculas, confundem-se na concepção do leitor e do

⁹³⁵ PAZ, 2003, p. 227.

eu poético; no poema seguinte, “A Artur de Oliveira, enfermo”, ela é remédio para as dores vividas; em “O corvo”, a morte de Lenora e a presença da ave angustiam o eu poético; em “Perguntas sem resposta”, Vênus é indiferente ao sofrimento da moça que se tornou viúva antes mesmo de ter casado; o “não ser” de “To be or not to be” pode ser entendido como a própria morte; “Lindoia” é recebida além-vida pelas heroínas românticas; mesmo o cão morre entre os transeuntes em “Suave mari magno”; em “A mosca azul”, na superfície do poema, temos a morte do inseto; nos poemas encomiásticos, quase todos celebrados desfrutam a vida eterna;⁹³⁶ em “No alto”, por fim, a morte fica sugerida no movimento de descida da montanha acompanhado por Caliban. Na maioria dos versos a morte é descanso, é o lar paterno, não é encarada como algo sombrio ou mesmo indesejável, exceto quando se fala da morte dos amados Lenora e do noivo da “Pálida Maria”.⁹³⁷

Mesmo que vários nomes tenham sido celebrados nos cantos das “Ocidentais”, assim como a “Advertência” das *Poesias completas* já nos alertara, nota-se a diferença no tratamento dispensado ao poeta que agora não é mais o gênio sagrado e ainda que o poema final se intitule “No alto”, vimos que nele e no poema de abertura, o movimento é para baixo. O poeta desce “a vertente do oeste” e não é salvo pela musa, nem a ela suplica, como naquela “Última folha” das “Crisálidas”. O leitor não conhece o destino do poeta, apenas pode supô-lo, pois o soneto, a seção e o livro são encerrados com o angelical Ariel se desfazendo e o poeta rumando montanha abaixo. Sendo o último poema do derradeiro livro, pela idade avançada e pelo que lemos nas cartas trocadas com Hippolyte Garnier e com Magalhães Azeredo é possível inferir que Machado de Assis sabia que não publicaria outros volumes de poesias, vemos um poeta que se retira de cena sem se colocar naquele posto profético superior, mas tendo o mesmo fim dos seus confrades homenageados e dos mortais leitores.

⁹³⁶ Não sabemos se isso se aplica à “Maria” e a “Uma senhora que me pediu versos”, pois não conseguimos especificar quem seriam tais mulheres.

⁹³⁷ ASSIS, 1901, p. 306.

4. A “BAGAGEM POÉTICA”

Poesias incompletas

O leitor mais atento da poesia machadiana pode se sentir enganado pelo título da coletânea de 1901, haja vista que o conjunto das composições ali publicadas não abrange toda a obra poética de Machado de Assis. Faltam alguns poemas dos outros livros e muitos publicados nos periódicos de então. No entanto, arriscamos afirmar que essas são, de fato, as poesias completas do escritor. A completude pensada, editada e organizada por Machado de Assis está nas 376 páginas das *Poesias completas*, foi desse modo que entregou aos leitores aquilo que considerou a totalidade dos seus poemas. A angústia por querer ler mais e conhecer o que mais teria saído da pena machadiana é um problema com o qual os leitores têm que lidar e nos parece minimamente injusto colocá-lo na conta de Machado. É esse “problema” o responsável por termos diferentes edições da poesia de Machado de Assis que, ainda hoje, não estão completas. Edições póstumas como a organizada por Cláudio Murilo Leal (2008) ou por Rutzkaya Queiroz dos Reis (2009) ajudam a sanar a curiosidade por ler mais do poeta, mas não abrigam tudo o que foi escrito por Machado na poesia nem trazem os livros na maneira exata como o poeta os publicou, possivelmente por questões relacionadas a editoração. Tratando-se de um escritor que muito produziu e de quem muito se fala, entende-se que, no anseio de chegar ao definitivo, tenha-se mexido em obras aqui e ali. Se levarmos em conta as poesias que ocuparam as páginas dos periódicos, até hoje não temos uma edição com todos os poemas. A “(re)descoberta”, como o próprio pesquisador chama, mais recente de um poema machadiano aconteceu em 2015 por Wilton José Marques. Trata-se do poema “O grito do Ipiranga”, publicado na edição correspondente aos dias 08 e 09 de setembro de 1856. O poema, no entanto, vinha datado de 07 de setembro.⁹³⁸ Assim, “na história da literatura brasileira, o lugar ocupado por Machado de Assis é definitivo”⁹³⁹ e a edição deixada por ele de suas poesias é a edição definitiva. As edições que se somam a ela, organizadas por ávidos pesquisadores e leitores, reafirmam a relevância e o volume de composições do poeta.

José Américo Miranda (2020) traça um minucioso percurso de publicação da obra poética machadiana, que se pretendia completa, após a morte do escritor. Segundo o estudioso, foi a partir de 1910 que “teve início a coleta de suas poesias dispersas, com a publicação de *Outras relíquias* – livro assim intitulado por alusão a *Relíquias de casa velha* (...); e, com a edição W. M. Jackson das *Poesias completas*, de 1937, começou a anexação

⁹³⁸ A esse respeito e a respeito da iniciação literária de Machado de Assis, ver Marques (2022).

⁹³⁹ MARQUES, 2022, p. 21.

delas ao conjunto definido pelo autor em 1901”.⁹⁴⁰ A partir daí, os diferentes volumes publicados da obra poética machadiana se distanciavam das *Poesias completas* sempre num ou noutro ponto, fosse pela exclusão de “Velho fragmento” das “Ocidentais”, como fizeram as edições da W. M. Jackson para incluir o texto completo de “O Almada”; fosse pela significativa alteração nos versos dos poemas que podiam acompanhar a redação em periódico e não em livro, por exemplo. Podemos somar a isso, ainda, a correção e a atualização ortográfica feitas sem critério e sem que se considerasse a métrica dos versos, no caso específico da poesia. Para o pesquisador que quer se debruçar sobre a obra machadiana tal qual foi deixada pelo escritor, o melhor caminho é, ainda, recorrer aos volumes publicados na segunda metade do século XIX e início do século XX. Afinal, “no tocante à sua obra, ninguém concorda com Machado de Assis”.⁹⁴¹

Até o que se sabe, somente três poemas do livro de 1901 eram inéditos para o público: “Antônio José”, “José de Anchieta” e “A Felício dos Santos”. Preferimos dizer, nesse momento em que escrevemos o fechamento da tese, “até o que se sabe” mesmo porque acreditamos na possibilidade de esses versos serem encontrados ainda em algum periódico da época. Apesar de os poemas das *Poesias completas* não virem acompanhados do ano de sua composição, como acontecia nas *Crisálidas* de 1864, desconfiamos da hipótese de que eles tenham sido escritos para o livro de poemas em específico. Tendo publicado pouco mais de 100 poemas antes da carta de intenção enviada a Hipolyte Garnier em 30 de outubro de 1899,⁹⁴² a escolha dos três mostra o apreço do poeta pelos homenageados.

Para Miranda (2020), a escolha machadiana por publicar nas “Ocidentais” uma maioria de poemas já impressos anteriormente nos periódicos se explica pelo fato de os “esforços mais importantes” do escritor, no final do século XIX, não se voltarem para o trabalho poético.⁹⁴³ Nesse ponto, é justo que lembremos o verso da “Pálida Elvira”: “comem Romeus, e Julietas comem”.⁹⁴⁴ Se a obra em prosa vendia mais, não se estranha que os esforços sejam dedicados com mais afinco a ela. E é importante repetir, para não cair novamente na armadilha de comparar o prosador e o poeta, que a intenção não é julgar qual obra teria mais importância, mas entender que a poesia é parte constitutiva do escritor e o que ele julgou “essencial” em sua poesia está nas *Poesias completas*.⁹⁴⁵ Reforçamos que não se trata de um processo de negação, mas de seleção. Machado de Assis não tenta esconder o que

⁹⁴⁰ MIRANDA, 2020, 143.

⁹⁴¹ Id. *ibid.*, p. 143.

⁹⁴² Descontando aqueles publicados anteriormente em livro.

⁹⁴³ MIRANDA, 2020, p. 142.

⁹⁴⁴ ASSIS, 1901, p. 143.

⁹⁴⁵ MIRANDA, 2020, p. 142.

ficou de fora da coletânea de 1901, ele adverte o leitor sobre esse movimento na entrada do livro, o que ele faz é selecionar as poesias que melhor ilustram o seu percurso poético.

Como vimos, a semente das “Ocidentais” foram os “Cantos ocidentais” publicados em 1880 na *Revista Brasileira*. É provável que, naquela ocasião, o poeta já pensasse num novo volume de poesias. Porém, a configuração das *Poesias completas* começou a ser pensada no final da década seguinte. Em 5 de setembro, 55 dias antes da carta de intenção enviada ao editor da Garnier, Magalhães de Azeredo, também em carta, cobra Machado de Assis de uma publicação em versos: “quando nos dá um volume de versos? Há um avultado número de poesias suas esparsas em jornais e revistas, e com elas se faria um livro dos mais belos da nossa lírica”.⁹⁴⁶ Quando Machado responde o amigo, em 07 de novembro, a ideia do que viria a ser o livro de 1901 já tinha sido compartilhada com Hypollite Garnier. Na carta enviada a Azeredo, Machado conta que José Veríssimo “e outros” teriam o aconselhado uma publicação integral das suas coleções de versos anteriores, à qual ele juntaria, “os derradeiros”.⁹⁴⁷ Miranda (2020) entende que os tais “derradeiros” seriam os poemas não reunidos anteriormente em livro e não os poemas escritos por último, afinal, se pensarmos em “Clódia”, por exemplo, o poema tem versos que datam de 1869. O pesquisador acrescenta que “cerca de metade dos poemas de ‘Ocidentais’ (...) é bem antiga”.⁹⁴⁸ Desse modo, a data das composições escolhidas, se mais antigas ou mais recentes, não parece ter sido um critério definitivo para a escolha dos poemas, os quais estavam dispersos no tempo e foram organizados do modo como o autor julgou mais conveniente.

Sabemos que o corte maior foi das *Crisálidas*, mas não acreditamos que o fato de ser esse o volume com poemas mais antigos tenha sido o principal motivo para a subtração dos versos, afinal, nas “Ocidentais”, como acabamos de ver, o poeta volta a uma composição da década de 1860. O movimento de olhar para a sua “bagagem poética” certamente fez com que Machado lançasse sobre a sua própria obra a autocorreção, com o ajuste de vírgulas, por exemplo, e o olhar crítico. Tendo, escritor já estabelecido, ampliado seu repertório de referências e amadurecido suas crenças, ao olhar para trás, ele escolhe o que deve permanecer, como e em qual ordem. Nessa seleção aparecem também os primeiros poemas, os da estreia, ainda que se possa perceber neles, como vinha escrito na advertência, a “diferença de idade e de composição”.⁹⁴⁹ Aqui, podemos pensar, aproveitando a cacofonia das palavras machadianas a decomposição dos temas dentro da poesia machadiana. A musa, por exemplo,

⁹⁴⁶ AZEREDO *apud* MIRANDA, 2020, p. 144.

⁹⁴⁷ ASSIS *apud* MIRANDA, 2020, p. 144.

⁹⁴⁸ MIRANDA, 1901, p. 144.

⁹⁴⁹ ASSIS, 1901, p. V.

pilar das “Crisálidas”, vai perdendo lugar ao longo dos demais livros. A palidez da mulher que aparece em “Visio”, na primeira seção, é ironizada nas “Falenas”, em “Pálida Elvira”, e nas “Ocidentais, em “Perguntas sem resposta”. O poeta que respirava o “suave sono” na abertura do livro inspirado pela musa e aspirando as coisas do alto, chega, no último poema das *Poesias completas*, “No alto”, com um movimento que o leva para baixo, acompanhado de Caliban. Esses temas da poesia foram decompostos ao longo da trajetória poética, o que não significa o descarte ou o abandono, mas a transformação em outra coisa. Assim como a folha seca cai da árvore para gerar nutrientes ao solo e fazer brotar nova vida, a “Última folha” machadiana foi esse marco, pois, já nas “Falenas” conseguimos perceber um eu poético mais próximo do modo como trabalharia os temas na maturidade.

Apesar do corte, para a felicidade do leitor, Machado não exclui totalmente os poemas do livro de 1864 e eles são importantes para justamente enxergamos o amadurecimento ou a decomposição dos temas e do próprio labor poético. Acerca do que ficou no livro, Machado escreve numa carta enviada a Magalhães de Azeredo em 09 de setembro de 1898: “como tudo pode entrar na história de um espírito, não digo que não acabe ajuntando mais alguns pecados”.⁹⁵⁰ Miranda (2020) afirma que tais “pecados” seriam os “versos da mocidade”.⁹⁵¹ Para nós, eles são antes “pecadinhos”, como a lambiscada no capim do convento.

É numa correspondência também destinada a Azeredo, mas posterior à publicação da coleção de 1901, que encontramos Machado de Assis ainda refletindo sobre as escolhas feitas para o seu último livro de poemas. Ele diz: “não sei se lhe disse que cortei muita coisa dos primeiros livros; arrependi-me de alguns cortes, como a ‘Menina e moça’, por exemplo. Essa página foi suprimida por algumas alusões ao tempo, como este verso: / *Tem respeito à Geslin, mas adora a Dazon* – ninguém sabe que alude à professora e à modista, mas bastava cortá-lo”.⁹⁵² Sobre o trecho, Magalhães Júnior (2008d) conta da possibilidade que não ocorreu a Machado de Assis de inserir uma nota para o poema informando o leitor que se tratava da baronesa de Geslin, “dona de um colégio para moças em Botafogo”, e da madame Dazon, do “campo da moda”.⁹⁵³ Acontece que Machado de Assis não escreveu notas novas para as *Poesias completas*, talvez porque, como vimos com Miranda (2020), seus esforços estivessem voltados para a prosa. O escritor aproveitou as notas para os poemas das três primeiras seções e não escreveu nenhuma nota sequer para as “Ocidentais”. Nem mesmo uma nota que explicasse o fato que inspirou a composição de “Velho fragmento”, por exemplo.

⁹⁵⁰ ASSIS *apud* MIRANDA, 2020, p. 147.

⁹⁵¹ MIRANDA, 2020, p. 147.

⁹⁵² ASSIS *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 2008d, p. 177, grifos do autor.

⁹⁵³ MAGALHÃES JÚNIOR, 2008d, p. 177.

Tratando do corte e colagem das referências na obra em prosa machadiana, Brandão & Oliveira (2011) recorrem à *Tutameia* de Guimarães Rosa para falar sobre “tudo o que no livro não cabeu”.⁹⁵⁴ Valemo-nos da mesma citação para tratar, ainda que brevemente, daquilo que Machado de Assis deixou para traz. Como afirmamos algumas vezes ao longo da tese, nosso objetivo principal é enxergar o livro como ele se apresenta em 1901, sem retornar ao que foram aquelas seções anteriores, em 1864, 1870 e 1875. Todavia, o que foi escolhido revela uma renúncia e vice-versa. Sem recorrer a tudo o que ficou de fora, consideramos que certas composições são suficientes para pensar os cortes.

Para as *Crisálidas*, vimos que as seis traduções foram subtraídas das *Poesias completas*: “Lúcia”, de Alfred de Musset; “A jovem cativa”, de André Chénier; “Cleópatra”, da Mme. Émile de Girardin; “As ondinas”, de Heinrich Heine; “Maria Duplessis”, de Alexandre Dumas Filho; e “Alpujarra”, de Adam Mickiewicz. Na nota para a tradução de “A jovem cativa”, Machado de Assis conta que “foi com alguma hesitação” que incluiu a tradução no livro de estreia e que, na época, “um amigo” teria o animado a incluir tais versos.⁹⁵⁵ Em 1901, no entanto, faltou a animação do amigo e a pena crítica machadiana não permitiu que o leitor conhecesse os primeiros exercícios de tradução. A tradução como exercício podia ser vista, por exemplo, em “Maria Duplessis” e o poeta não esconde isso, tanto que, na nota para o poema, conta que ele e o amigo Francisco Gonçalves Braga fizeram a tradução livre ou a paráfrase do poema francês e confrontaram seus trabalhos. Para “Alpujarra”, lemos, outra vez nas notas, que Machado não sabia como seu poema corresponderia ao original em polonês, pois teria consultado a tradução francesa de Christiano Ostrowski. Somamos a isso o fato de o nome de Mickiewicz já figurar nas “Crisálidas” na epígrafe de “Polônia”.⁹⁵⁶ As inconsistências nas traduções podem ter sido responsáveis pela decisão de eliminá-las de sua bagagem.

Além das traduções, daquele primeiro livro foi cortado um trio religioso formado por “O dilúvio”, “Fé” e “A caridade”. É claro que a fé cristã aparece em outros poemas na seção “Crisálidas”, como a crença na ressurreição do México, e nas *Poesias completas* como um todo. Porém, esses três poemas traziam a fé de modo mais consistente na recriação do episódio bíblico, na epígrafe atribuída à Santa Teresa de Jesus e na benevolência dos que agem como Cristo agiu ao acolher os mais necessitados. Em 1901, são as “Falenas” que

⁹⁵⁴ ROSA *apud* BRANDRÃO & OLIVEIRA, 2011, p. 24.

⁹⁵⁵ ASSIS, 1864, p. 167-168.

⁹⁵⁶ No livro de 1864, além da epígrafe de “Polônia” e da tradução “Alpujarra”, Adam Mickiewicz assinava também a epígrafe da terceira parte dos “Versos a Corina”. Assim, nesse primeiro livro, o poeta polaco estava em três momentos.

abrigam os poemas em que a religião, no caso a católica, aparece mais fortemente, como no círio que arde no altar em “Sombras” e na saudação ao final da missa em “*Ite, missa est*”. Tendo a religiosidade das *Crisálidas* e das *Falenas* e, talvez, buscando não pecar pelo excesso, Machado de Assis escolhe os poemas do livro de 1870 apenas. Ademais, o modo como a religião se apresenta na segunda seção é mais sutil. “*Ite, missa est*”, por exemplo, mesmo trazendo a expressão no título, é um poema sobre o sacrifício do pároco, e não sobre a missa.

Por fim, pensamos no que teria levado o editor da própria obra a excluir “Monte Alverne”, poema dedicado ao padre-mestre Silveira Sarmiento. Em 1864, outros três poemas poderiam ser lidos como homenagens. O primeiro deles é “Ludovina Moutinho”, que além de homenagear a atriz é uma elegia em ocasião da sua morte. Depois, temos “Aspiração”, dedicado ao futuro cunhado Faustino Xavier de Novais.⁹⁵⁷ E, por fim, “As rosas”, endereçado ao prefaciador das *Crisálidas*, Caetano Filgueiras. Desses todos, apenas “Ludovina Moutinho” sobreviveu, mudando, inclusive, de nome para “Elegia”, simplesmente. Ficando oculto o nome da atriz, o poema passa a lamentar a morte de alguém querido que pode ser qualquer pessoa. Ademais, podemos pensar que as relações pessoais de Machado de Assis podem ter mudado de 1864 para 1901, o que fez com que algumas homenagens ficassem apenas para a ocasião anterior. No caso do padre-mestre, na nota para a composição nas *Crisálidas*, lemos que o poema era uma “lembrança de um ano” da vida do escritor e que as “circunstâncias da vida” teriam os separado. Não podemos afirmar que a morte fora decisiva nesses cortes, no sentido de não querer recordar Faustino Xavier e Caetano Filgueiras em 1901 para não recordar a perda dos amigos, isso porque a maioria dos nomes que aparecem nos poemas encomiásticos nas “Ocidentais” são de pessoas que já desfrutavam a vida eterna. Aliás, assim como a religião ficou a cargo das “Falenas”, as homenagens ficaram por conta das “Ocidentais”. Tais homenagens se afastam das relações pessoais, como acontecia nas *Crisálidas*, o que pode ter sido outro fator que colaborou na decisão para subtrair os poemas da primeira seção. No caso de “José Bonifácio” e “A Gonçalves Dias”, tratando-se de composições que celebram figuras ligadas ao tema que perpassa a terceira seção, ou o terceiro livro, justifica-se a escolha por deixá-los em suas origens.

Com relação às “Falenas”, dos poemas excluídos do livro de 1870 para a construção da seção de 1901, quatro deles eram dedicados a alguém e outros dois eram traduções aos quais se somam uma paráfrase e sobram, ainda, mais dois poemas. Nesse volume, dos poemas

⁹⁵⁷ Nas *Crisálidas*, foi publicado também “Embirração”, uma resposta bem-humorada do escritor português a Machado de Assis.

com dedicatória, apenas “Uma ode de Anacreonte”, endereçada a Manoel de Melo, sobreviveu. Acreditamos que isso se deva mais à obra em si que à dedicatória, ainda que Machado não a tenha excluído em 1901. A ode representa uma parte alongada das “Falenas”. No segundo livro de poemas, depois de “Vária” e da “Lira Chinesa”, “Uma ode de Anacreonte” era uma das seções de então, seguida de “Pálida Elvira”. Apesar de as *Poesias completas* não apresentarem subseções, a formação original das *Falenas* foi minimamente mantida nos poemas variados e nas seções que se incorporaram ao todo. No que diz respeito aos demais poemas com dedicatória – “Visão”, a Luís de Alvarenga Peixoto; “A um legista”; “Menina e moça”, a Ernesto Cibrão; “Cegonhas e Rodovalhos”, a Anísio Semprônio Rufo –, assim como dissemos para as *Crisálidas*, acreditamos que esses poemas revelem relações pessoais e circunstanciais de Machado, as quais decidiu manter na memória e na prateleira dos primeiros livros. No que diz respeito às duas traduções e à paráfrase, “Estâncias a Emma” foi traduzida de Alexandre Dumas Filho, que já tinha sido cortado das *Crisálidas*, e “Os deuses da Grécia”, de Friedrich Schiller; a paráfrase “A morte de Ofélia” faz referência ao *Hamlet*, de Shakespeare. O poeta inglês ganhou lugar de homenagem via uma tradução, trabalho que aparenta ser mais rigoroso que a paráfrase, nas “Ocidentais”. O escritor alemão, por sua vez, pode ter sido excluído pelo mesmo motivo de “Alpujarra”, pois, na nota para “Os deuses da Grécia”, vemos que Machado traduziu os versos do francês e não do alemão. Restam “Prelúdio” e “No espaço”. Como dissemos, parecia não haver lugar para um prelúdio numa seção que não é de abertura, num trabalho já iniciado; e no caso de “No espaço”, em que temos retratadas a jornada de Romeu e as aventuras de Lovelace, vemos que a figura de Lovelace se aproxima ao tipo de Heitor, da “Pálida Elvira”; ao tipo de Célio, em “Clódia”; ou, ainda, ao tipo de Vasco, em “Velho fragmento”.⁹⁵⁸ Assim, inferimos que, havendo uma referência à Shakespeare na epígrafe de “Quando ela fala” e uma tradução nas “Ocidentais”, e sendo Heitor, Célio e Vasco, representantes de fôlego para os vadios que amam a muitas mulheres e não se prendem a nenhuma, Machado tenha preferido mantê-los ao invés de Lovelace.

A seção dedicada às *Americanas* sofreu um único corte, a “Cantiga do rosto branco”. Talvez, para um volume delineado pela americanidade, não fizesse sentido manter a transladação, como Machado de Assis chama em nota no livro de 1875, de versos franceses de François-René de Chateaubriand. Reforçamos que nosso intuito aqui não é olhar para o

⁹⁵⁸ Robert Lovelace é personagem do romance *Clarissa or the history of a young lady* (1748), de Samuel Richardson (1689-1761).

todo excluído e analisá-lo, mas entender o que essas exclusões podem ter significado, mesmo que elas tenham menos peso na comparação com o que foi mantido.

A ascensão e o reconhecimento de Machado de Assis como prosador não apenas colocaram o poeta em segundo lugar num movimento iniciado pela crítica a partir da publicação das *Poesias completas* como fez com que, algumas vezes, a obra poética fosse analisada a partir dos critérios da prosa. Não podemos negar algumas aproximações ou pontos de contato no tratamento de certos temas em prosa em verso, porém, como bem coloca X no seu diálogo com Y no artigo “ ‘Mundo interior’: um diálogo analítico” (2021), de José Américo Miranda e Gilson Santos, esse é um “problema crítico das avaliações da obra poética machadiana: a poesia é sempre avaliada por sua relação com a prosa”.⁹⁵⁹ Isso acontece especialmente com os poemas de temática filosófica das “Ocidentais”. Miriã Xavier Benício (2007) estabelece justamente essa relação quando nos conta que “muitos dos poemas ali apresentados atingem um nível altamente filosófico, elevando a poesia de Machado de Assis a um patamar diretamente proporcional às grandes obras de sua prosa realista”.⁹⁶⁰ É possível que a obra machadiana como um todo caminhasse para temas mais filosóficos, todavia, é necessário pensar o que isso significa dentro da poesia machadiana em específico e é com o volume de 1901 melhor se visualiza sua trajetória.

A partir das quatro seções e das escolhas e edições feitas por Machado, pode-se enxergar de onde o poeta partiu e aonde chegou. Enquanto ele se permite experimentar nas “Crisálidas”, aparece nas “Falenas” com afirmações, mais certo de suas traduções e escolhas temáticas e é principalmente no amor que se enxerga essa afirmação, como já nos contou José Veríssimo (2009):

Desses temas é, talvez, o amor o principal, e como poeta do amor tinha o das Falenas, mais talvez que o das Crisálidas, a lhe embarçar o estro o seu espírito de análise, que já entrava a amadurecer, o seu nativo ceticismo, a sua ironia, o seu arisco pudor de exteriorizar-se. Ele canta o amor num tom discreto de gozador intelectual, de fino epicurista sem alguma das superabundâncias de paixão sensual, de voluptuosidade carnal, de sentimentalismo plangente, de desejo lúbrico, que deviam dar o nosso lirismo com a sua nota saudosa e nostálgica, talvez a sua feição mais assinalada.⁹⁶¹

Consideramos que o trecho de Veríssimo justifica sua segunda aparição por nos permitir afirmar que nas “Falenas”, ainda que haja uma “Flor da mocidade”, lemos um poeta que traz elementos da sua maturidade, como o tratamento ironizado da palidez da heroína

⁹⁵⁹ MIRANDA & SANTOS, 2021, p. 4.

⁹⁶⁰ BENÍCIO *apud* CEI, 2016, p. 89.

⁹⁶¹ VERÍSSIMO *in* REIS, 2009, p. 731.

romântica, seja ela Elvira ou Maria. O “tom discreto” e a aversão à “voluptuosidade carnal” nos versos também foi notado por J. dos Santos no seu artigo sobre a publicação das *Poesias completas*. Na “Crônica literária” publicada na *Notícia* em 26 de maio de 1901, o crítico diz que, no percurso das “Crisálidas” às “Ocidentais”, “segue-se passo a passo esse retraimento crescente”.⁹⁶² Assim, ao mesmo tempo que temos a falsa ilusão de uma abertura, graças a metamorfose da crisálida em falena ou da passagem da América ao Ocidente, o que se lê, nos versos, é um distanciamento daquilo que é pessoal e ao esconder o que é de si, o poeta acaba por tratar do que é comum a todos, que lemos, especialmente, nos primeiros poemas da última seção. É possível que por isso, inclusive, não tenha selecionado aqueles poemas que traziam suas relações mais pessoais nas dedicatórias dos primeiros anos.

Em 1978, a quarta edição da *Revista Brasileira* foi toda dedicada a Cândido Motta Filho, falecido no ano anterior. Num de seus textos, referindo-se às *Poesias completas*, o quarto ocupante da cadeira número 5 da Academia Brasileira de Letras afirma que “o livro é um todo, que não pode ser analisado em suas partes, sob a pena de se desfazer como a ‘Mosca azul’ de Machado de Assis”.⁹⁶³ Por isso é que reafirmamos que as *Poesias completas* devem ser lidas como um livro em si, como obra acabada e editada por Machado de Assis, evitando sua comparação seja com a prosa seja com os livros anteriores, ainda que deles o poeta tenha se valido para elaboração da sua bagagem. É quase como se, diante de uma última viagem, ele escolhesse nas portas do guarda-roupas cada um dos ternos que iriam na mala. De fato, o volume de 1901 é um todo composto por partes, um livro formado por outros livros, a somatória dessas partes lado a lado mostra o percurso do poeta. Além disso, reforçamos, novamente, que as divisões que fizemos durante nossa análise de cada uma das seções são uma hipótese para o entendimento da organização da coletânea. Com as “Crisálidas”, as “Falenas”, as “Americanas” e as “Ocidentais” dispostas na sequência, é possível ver a produção “contínua” e a “marcha ascendente” dos versos machadianos, como nos conta José Veríssimo (1998) num capítulo todo dedicado ao Bruxo do Cosme Velho.

Mesmo que ainda hoje não possamos ler a totalidade das poesias machadianas em nenhum volume, se o intuito é buscar a figura que Machado de Assis tentou imprimir de si mesmo enquanto poeta, numa análise de sua própria obra, há de se recorrer às *Poesias completas* de 1901, escritas e editadas por ele mesmo. Como bem coloca Miranda (2020), “tal é o conjunto a que o autor deu acabamento definitivo, que se pode considerar a manifestação

⁹⁶² SANTOS in REIS, 2009, p. 737.

⁹⁶³ MOTTA FILHO, 1978, p. 46.

última de sua vontade”.⁹⁶⁴ E essa vontade acaba por mostrar como o escritor gostaria de ser lido e quem era o Machado poeta que sobreviveria para a posteridade.

⁹⁶⁴ MIRANDA, 2020, p. 143.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA SAGRADA. Trad. de João Ferreira A. D'Almeida. Nova York: Sociedade Americana da Bíblia, 1860.

A BÍBLIA SAGRADA. Trad. de Antônio Pereira de Figueiredo. Londres: Bpottiswood e Cia., 1864.

A SEMANA. Crônica dos livros. Rio de Janeiro, Ano VI, n. 81, p. 6-7, 20 abr. 1895.

ALDAZÁBAL, J. Ite, missa est. Disponível em: <https://www.liturgia.pt/dicionario/dici_ver.php?cod_dici=219>. Acesso em 02 maio 2022.

ALENCAR, J. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 53, fev. 1868, p. 2.

ALMEIDA, A. L. As ilhas encantadas. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 159-161, set. 1941.

ALVES, J. E. D. Esperança de vida diante da emergência sanitária e climática. 01 mar. 2021. Disponível em: <<https://cee.fiocruz.br/?q=esperanca-de-vida-diante-da-emergencia-sanitaria-e-climatica#:~:text=Alguns%20pa%C3%ADses%20tiveram%20ganhos%20cont%C3%ADnuos,%20anos%20na%20Costa%20Rica.>>. Acesso em 27 mar. 2023.

ALVES, M. C. R. *O poeta-leitor: um estudo das epígrafes hugoanas em Álvares de Azevedo*. 1999. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

AMAPARO, F. V. S. Um Don Juan machadiano. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008. s/p.

ANDRADE, M. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1978.

ARAÚJO, M. O amigo íntimo da vida. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 205-208, jan.-fev., 1935.

ASSIS, M. Horas vivas. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 211, p. 1, 1º ago. 1864.

_____. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.

_____. *Falenas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier: 1870a.

_____. Potira. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 177, p. 1, jun. 1870b.

_____. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872.

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

_____. A assuada. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. II, p. 138, 1879.

_____. Spinoza. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. III, p. 139, 1880a.

- _____. Suave, mari magno... *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. III, p. 139, 1880b.
- _____. Artur de Oliveira. *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 182, ago. 1882a.
- _____. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & C., 1882b.
- _____. Soneto. *A Cigarra*, ano II, n. 35, p. 7, já. 1896a.
- _____. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., Editores, 1896b.
- _____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.
- _____. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.
- _____. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908.
- _____. *Relíquias de Casa Velha*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906.
- _____. *Poesias Completas: Crisálidas, Falenas, Americanas, Ocidentais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Paulus, 2005.
- _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. II.
- _____. *Correspondência de Machado de Assis: tomo I, 1860-1869*. Coord. de Sérgio Paulo Rouanet. Org. de Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2008a.
- _____. *Correspondência de Machado de Assis: tomo II, 1870-1889*. Coord. de Sérgio Paulo Rouanet. Org. de Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2008b.
- _____. *Correspondência de Machado de Assis: tomo III, 1890-1900*. Coord. de Sérgio Paulo Rouanet. Org. de Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2008c.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012a.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Penguin, 2012b.
- _____. Casada e viúva. Disponível em: <<https://machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Casada%20e%20viuva,%201864.htm>>. Acesso em 19 set. 2022a.
- _____. Linha reta e linha curva. Disponível em: <http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/machado95.pdf>. Acesso em 19 set. 2022b.

_____. Só!. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000167.pdf>>. Acesso em 19 set. 2022c.

_____. Brincar com fogo. Disponível em: <<https://machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Brincar%20com%20fogo,%201875.htm>>. Acesso em 24 out. 2022d.

AZEVEDO, A. *Poesias de Manuel Antônio Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1853.

AZEVEDO, A. De palanque. *Novidades*, Rio de Janeiro, ano I, n. 259, p. 1, nov. 1887.

AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). *Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BANDEIRA, M. A versificação em língua portuguesa. In: *Enciclopédia Delta Larousse*. Rio de Janeiro: Delta, 1960. Tomo VI. p. 3239-3249.

_____. Machado de Assis poeta. In: *Obra Crítica*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

BILAC, O.; PASSOS, G. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSSUET, J. *Oraison funèbres*. Paris: Libraire de Firmin Didot Frères, 1855.

BRANDÃO, R. S. *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

_____.; OLIVEIRA, J. M. R. O escritor é, antes de tudo, um leitor. *Machado de Assis em linha*, ano 3, n. 5, jun. 2010. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num05_artigo03.asp>. Acesso em: 09 jul. 2014.

_____. *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BRIZEUX, A. *Oeuvres complètes*. Paris: Michel Lévy Frères, 1860.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. de David Jardim Junior. 26. ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CALLIPO, D. M. Marion e Marocas: a redenção da cortesã por amor em Victor Hugo e Machado de Assis. In: *Fragmentos*, n. 33, p. 139-145, jul.-dez. 2007. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8598/7998>>. Acesso em 17 mar. 2022.

CAMÕES, L. V. *Rimas*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1598.

_____. *Obras de Luís de Camões*. 2. ed. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1783. vol. II.

_____. *Obras*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1861. v. II.

_____. *Obras*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1861. v. III.

_____. *Obras*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1873. vol. I.

_____. *Excertos das obras de Luís de Camões*. Lisboa: Tipografia Editora de Mattos Moreira & Cia., 1880.

_____. *Obras Completas*. Lisboa: Livraria Editora, 1912. v. 1.

CANDIDO, A. Literatura comparada. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 211-215.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CARDOSO, J. *Obra literária: prosa literária*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. Tomo I.

CARO, T. L. *De rerum natura*. Trad. Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Globo, 1962.

CASEMIRO, S. R. A Lenda da Iara no poema “Sabina”, de Machado de Assis. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 1681-1691, set.-dez. 2011.

CASTILHO, A. F. *Tratado de metrificação portuguesa para em pouco tempo, e até sem mestre, se aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

CASTILHO, A. M; CORDEIRO, A. X. R. *Almanaque de lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1863*. Lisboa: Sociedade Typographica Franco-Portuguesa, 1862.

CASTRO, F. *Harmonias errantes*. Rio de Janeiro: Tipografia de Moreira, Maximino & C., 1878.

CEI, V. Uma criatura: o problema do niilismo na poesia de Machado de Assis. *Antares*, v. 8, n.16, p. 85-97, jul.-dez. 2016.

CERVANTES, M. *Obras*: Don Quijote. Paris: Baudry, 1841. Tomo I.

_____. *Obras*: Galatea, Viaje al Parnáso y Obras Dramaticas. Paris: Baudry, 1841. Tomo II.

_____. *Dom Quixote de La Mancha*. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/quixote1.pdf>>. Acesso em: 17 ago 2015.

CHAMIE, M. A poesia de Machado de Assis. 05 dez. 2000. Disponível em: <https://www.machadodeassis.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/starta46d.html?UserActiveTemplate=machadodeassis&infoid=266&sid=37>. Acesso em 12 mar. 2020.

CHATEAUBRIAND, F.-R. *Voyage en Amérique: moeurs, usages, coutumes des habitants; descriptions, etc.* Bruxelas, 1844. Tomo II.

CHRISTILLINO, C. L. A Lei de Terras e a transição ao capitalismo no Brasil no XIX: uma análise micro dos efeitos da Lei sobre a afirmação da propriedade. XII Encontro Regional de História: usos do passado, 12., 2006, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUH, 2006. P. 1-7.

CIBRÃO, E. *Poesias: 1857-1860*. Paris: Imprimiere de P.-A. Bourdier et Cie, 1861.

COELHO, N. N. *Luís Vaz de Camões: versos de amor e morte*. São Paulo: Peirópolis, 2018.

COSTA, M. E. Lindoia, Moema... Carolina, Iracema: mitos românticos da literatura brasileira. *Interdisciplinas*, ano 3, v. 7, n. 7, p. 147-168, jul.-dez. 2008.

CRESTANI, J. L. Especiarias do bruxo esquecidas em jornais: a colaboração de Machado de Assis na revista *A Estação*. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 5, n. 5, p. 341-354, 2009.

CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 307.

CUNHA, E. A última visita. *Jornal do Commercio*, set. 1908. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/autor-obra-lista/item/download/134_c3f83163b68ca039dcf8fd8a60262748>. Acesso em 14 abr. 2021.

CURVELLO, M. Falsete à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, A. et. al. *Machado de Assis*. São Paulo : Ática, 1982.

DAMACENO, B. G. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Fontes Editores, 1988.

DIÁRIO do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, n. 144, 1861.

_____. Rio de Janeiro, n. 148, 1861.

_____. Noticiário. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 1, jan. 1870.

DIAS, G. *Segundos cantos e Sextilhas de Frei Antão*. Rio de Janeiro: Typographia de José Ferreira Monteiro, 1848.

_____. *Últimos cantos*. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1851.

_____. *Os Timbiras*: poema americano. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1857.

DICIONÁRIO PRIBERAM da Língua Portuguesa. Crepúsculo. Edição em português do Brasil para Kindle, jun. 2011. (lido por meio de *e-reader*).

DIDEROT, D. *Oeuvres complètes*. Paris: Garnier Frères, 1876. Tomo 11.

DIXON, P. “Sabina”: resposta machadiana ao mito fundacional brasileiro. *Revista Iberoamericana*, v. LXXXIV, n. 264, p. 607-620, jul.-set. 2018.

_____. Por dentro e por fora: “Mundo Interior” de Machado de Assis e a teoria.... *Texto Poético*, v. 15, n. 26, p. 146-153 jan./jun. 2019.

ELÍSIO, F. et al. *Parnaso Lusitano*. Paris: Casa de J. P. Aillaud, 1827.

_____. *Versos*. Disponível em: ftp://dinis.linguateca.pt/pub/claudia/FMN_Obras_IV.txt. Acesso em: 15 jan. 2015.

ESPINOSA, B. *Ética*. Trad. de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FAEDRICH, A. Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas. *Letrônica*, v. 11, n.3, p. 164-177, 2018..

FARCY, J. G. *Reliquiae*. Paris: Classique de L. Hachette, 1831.

FARIA, M. A. O. *Astarte e a Espiral*: um confronto entre Álvares de Azevedo e Alfred de Musset. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

FERNADES, A. Os génios: Victor Hugo. Disponível em: <https://poetria.pt/biografias-chronicas-cartas/os-gnios-victor-hugo>. Acesso em 12 out. 2022.

FLORES, J. *Nas margens do Hindustão*: o Estado da Índia e a expansão mogol ca. 1570-1640. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

FRACCHIOLA, A. A *Vida Nova* de Dante entre sonho, visão e profecia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2011. s/p.

FRANÇA, E. M. *A recepção da literatura brasileira em Portugal durante o século XIX*. 2013. Tese (Doutorado) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

FRANCO, O. *História da febre amarela no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde, 1969.

FRANCO, P. V.; CERVERA, J. P. *Manual para o uso não sexista da linguagem*. Disponível em: <http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/publicacoes/outros-artigos-e-publicacoes/manual-para-o-uso-nao-sexista-da-linguagem>. Acesso em: 28 out. 2020.

GAMA, B. *O Uruguai*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/uruguai.pdf>. Acesso em 20 set. 2021.

GARÇÃO, P. A. C. *Obras poéticas*. Lisboa: Officina Typográfica, 1778.

GARCÍA, A. L. G. Schopenhauer e Machado de Assis. *Romance Notes*, v. 19, n. 3, p. 327-334, 1979.

GAUTIER, J. *Le livre de Jade*. Paris: Edmeur Alphonsè Lumerre, 1867.

GAUTIER, T. *Premières poésies: 1830-1845*. Paris: Charpentier et Cie., 1870.

GAZETA de Notícias. Telegramas. Rio de Janeiro, ano XI, n. 142, p. 1, 1885a.

_____. Telegramas. Rio de Janeiro, ano XI, n. 143, p. 1, 1885b.

GENEST, E.; FÉRON, J.; DESMUNGER, M. *As mais belas lendas da mitologia*. Trad. de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê, 2009.

GLEDSON, J. *Machado de Assis e confrades de versos*. São Paulo: Minden, 1998.

_____. A semana. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 4, n. 8, p. 1-7, jul.-dez. 2021.

GODOI, R. C. *Um Editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. EdUSP: São Paulo, 2016.

GONÇALVES, F. *De poeta a editor de poesia: a trajetória de Machado de Assis para formação de suas Poesias Completas*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2015.

GRANJA, L. Três é demais! (ou por que Garnier não traduziu Machado de Assis?). *Machado Assis em Linha*, São Paulo, v.11, n. 25, p. 18-32, dez. 2018.

GRUND, S. *Intertextualidades em Memórias Póstumas de Brás Cubas: as múltiplas vozes em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Autobiografia, 2018. (lido por meio de *e-reader*).

GUIMARÃES, H. S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; EdUSP, 2004.

_____. Drummond se rende a Machado. *Valor Econômico*, São Paulo, s/p, 14 set. 2012. Disponível em: <<https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2012/09/14/drummond-se-rende-a-machado.ghtml>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

_____. Os percalços lusitanos de Machado de Assis. *Valor Econômico*, São Paulo, p. 34-35, 01 fev. 2013.

HEJDUK, J. D. *Clódia: a sourcebook*. Norman: University of Oklahoma Press, 2014.

HOFFBAUER, D. *Francisco de Paula Brito*. 2017. Disponível em: <<http://mapa.an.gov.br/index.php/publicacoes2/70-biografias/574-francisco-de-paula-brito>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

HOUSSAYE, A. *Poésies complètes*. Paris: Victor Lecou, 1852.

_____. *Oeuvres poétiques: l'amour – l'art – la nature*. Paris: L. Hachette, 1857.

HUGO, V. *Odes et ballades*. Bruxelas: Laurent Frères, 1834.

_____. *Les Orientales*. Paris: E. Michaud, 1844.

_____. *Les Châtiments*. Londres; Bruxelas: A. Dair, 1854.

_____. *William Shakespeare*. Bruxelas: Leipzig, 1864.

_____. *Selected poems of Victor Hugo: a bilingual edition*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

IGLESIAS, G. B. P. *Historia de la literatura española*. Cidade do México: La Impresora Azteca, 1958. v. 1.

JOBIM, J. L. (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

JUNIO. Bibliografia. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 248, p. 3.

KNOWLTON JUNIOR, E. C. Mickiewicz and Brazil's Machado de Assis. In: *The Polish Review*, Nova York, vol. XXVI, n. I, p. 46-57, 1981.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LADAINHA de Nossa Senhora. *A Marmota na Corte*, n. 54, Rio de Janeiro, p. 4, 22 mar. 1850.

LA FONTAINE, J. *Fables*. 2. ed. Paris: Aubert et Cie., 1842.

LA MOTTE, A. *Les oeuvres de théâtre*. Paris: Chez Gregoire Dupuis, 1780. t. II.

LA ROCHEFOUCAULD, F. *Réflexions, sentences et maximes morales*. Paris: Garnier Frères, 1867.

LAMARTINE, A. *Méditations Poétiques*. Paris: Hachette, 1922.

LAPRADE, V. *Odes et poèmes*. Paris: Jules Labitte, 1843.

LEAL, C. M. (Org.). *Toda poesia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LEWIS, C. T. Machado de Assis's *Dom Casmurro* and "Soneto de Natal": The Calculated Mediocrity of a Mute Prophet. *Hispania*, v. 99, n. 4, p. 553-562, 2016.

LISBOA, M. M. Um belo dia em Ipiranga: a busca do eu e de nós em Machado de Assis. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfozes/article/download/21747/12093>>. Acesso em 26 set. 2022.

LITTLETON, S. *Gods, goddesses, and mythology*. Nova York: Marshall Cavendish, 2005. vol. 4.

LONGFELLOW, H. W. *The poetical works*. Boston: Ticknor and Fields, 1866.

LOPES, S. Quem é Vishnu!. Disponível em: <<https://www.cafeyoga.com.br/quem-e-vishnu-clique-aqui/#:~:text=Para%20o%20hindu%C3%ADsmo%2C%20Vishnu%20%C3%A9,e%20evolu%C3%A7%C3%A3o%20dos%20seres%20vivos.>>. Acesso em 26 set. 2022.

LOVENJOUL, C. S. *Histoire des ouvres de Théophile Gautier*. Paris: C. Charpentier, 1887. v. 1.

MACEDO, H. Luís de Camões então e agora. *Outra travessia*, n. 10, p. 15-54, 2010.

MACHADO, J. B. *Machado of Brazil: the life and times of Machado de Assis*. Nova York: Bramerica, 1953.

MACHADO, U. *Dicionário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

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

MAGALHÃES, D. J. G. *Suspiros poéticos e saudades*. Paris: Dauvin et Fontaine, 1836.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

_____. *Machado de Assis Desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *Vida e obra de Machado de Assis: aprendizado*. Rio de Janeiro: Record, 2008a. v. 1.

_____. *Vida e obra de Machado de Assis: ascensão*. Rio de Janeiro: Record, 2008b. v. 2.

_____. *Vida de obra de Machado de Assis: maturidade*. Rio de Janeiro: Record, 2008c. v. 3.

_____. *Vida de obra de Machado de Assis: apogeu*. Rio de Janeiro: Record, 2008d. v. 4.

MAROT, C. *Oeuvres*. La Haye: P. Gosse & J. Neaulme, 1731.

MARQUES, C. T. S. et. al. Influência lunar nas práticas agrícolas da aldeia indígena Tupinambá de Serra do Padeiro, Buerarema-BA. *Revista Brasileira de Agroecologia*, v. 2, n. 2, p. 563-566, out. 2007.

MARQUES, W. *O poeta do lá*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

_____. Poema inédito de Machado de Assis mostra influência romântica. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/212015-poema-inedito-de-machado-mostra-influencia-romantica.shtml>>. Acesso em 15 abr. 2015.

_____. As primeiras incertezas, o profeta machadiano e o malogro do primeiro livro. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 9, n. 19, p. 11-33, dez. 2016.

_____. Machado de Assis e o *Correio Mercantil* (a história de um mistério biográfico). *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 11, n. 24, p. 33-47, ago. 2018.

_____. *Machado de Assis e as primeiras incertezas: a formação literária, o poema inédito e o malogro do primeiro livro*. São Paulo: Alameda, 2022.

MASCARENHAS, J. F. M. *Os Orizes conquistados, ou notícia da conversão dos indômitos Orizes Procazes, povos bárbaros, & guerreiros do Sertão do Brasil, novamente reduzidos à Santa Fé Católica, & a obediência da Coroa Portuguesa*. Lisboa: Oficina de Antonio Pedroso Galram, 1716.

MASSA, J.-M. A juventude de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

_____. Reabilitação de Machado de Assis. In: ANTUNES, B.; MOTTA, S. V. *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009a.

_____. Presença de Dante na obra de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 138-148, dez. 2015.

MELO, L. G. P. *Antônio José da Silva, o Judeu: um leitor de Eurípides*. 2012. 121 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

_____. A França que nos legou Machado de Assis. In: ANTUNES, B.; MOTTA, S. V. *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Unesp, 2009b.

MIASSO, A. L. N. Um fio de Ariadne para a composição das *Crisálidas*. In: COLÓQUIO DA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, 3., 2011, Assis. *Anais...* Assis: Unesp, 2011. s/p.

_____. *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis*. São Carlos: UFSCar, 2017.

_____. O lugar das referências nas *Poesias Completas*. *Antares*, v. 13, n. 31, p. 4-35, set.-dez. 2021.

_____.; MARQUES, W. J. “O Profeta” e “A Poesia” de Machado de Assis. *Revista Texto Poético*, v. 19, p. 156-174, 2015. Disponível em: <<https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/328/287>>. Acesso em 05 set. 2022.

MICHAELIS. Crepúsculo. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/crep%C3%BAsculo/>>. Acesso em 24 fev. 2021.

_____. Pagode. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pagode/>>. Acesso em 13 maio 2022a.

_____. Jazer. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/jazer/>>. Acesso em 21 jun. 2022b.

_____. Chacal. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/chacal/>>. Acesso em 09 set. 2022c.

_____. Paquiderme. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/paquiderme/>>. Acesso em 09 set. 2022d.

_____. Áulico. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/%C3%A1ulico/>>. Acesso em 17 out. 2022e.

MICKIEWICZ, A. *Oeuvres poétiques complètes*. Trad. francesa de Christiano Ostrowski. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1859. v. I.

_____. *Oeuvres poétiques complètes*. Trad. francesa de Christiano Ostrowski. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1859. v. II.

_____. *Sonety Krymskie*. Disponível em <<http://www.prus.pl/krym/sonetykrymskie.html>>. Acesso em: 24 jun. 2015.

MIGUEL-PEREIRA, L. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

MINÉ, E. A Geração de 1870 e o Brasil: alguns ângulos e percursos. *Via Atlântica*, n. 9, p. 213-224, jun. 2006.

MIRANDA, J. A. Joaquim Nabuco, artista. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 33-56, 2010.

_____. O poema “Sinhá”, de Machado de Assis. *Navegações*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 8-15, jan./jun. 2013.

_____. Notas para um estudo da poesia de *Americanas*, de Machado de Assis. *Texto Poético*, v. 15, n. 27, p. 63-97, maio/ago. 2019.

_____. Uma aproximação às *Poesias completas* de Machado de Assis. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 3, n. 5, p. 141-159, jan.-jun. 2020.

_____. Basílio da Gama e Machado de Assis: poetas. *Teresa*, n. 21, p. 133-168, 2021.

_____. A poesia excluída de *Falenas*. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 5, n. 10, p. 141-172, jul.-dez. 2022a.

_____. Nacionalismo e cosmopolitismo nas *Americanas*, de Machado de Assis. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 5, n. 10, p. 173-192, jul.-dez. 2022b.

_____. Os dois primeiros livros de poesias de Machado de Assis: seus títulos, suas semelhanças e diferenças – inter-relações. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 5, n. 10, p. 121-140, jul.-dez. 2022c.

_____. Horas vivas. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 6, n. 12, p. s-s, jul.-dez. 2023a.

_____. Versos a Corina. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 6, n. 12, p. s-s, jul.-dez. 2023b.

_____.; SANTOS, G. “Mundo interior”: um diálogo analítico. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 14, p. 1-15, 2021.

MOISÉS, M. (Org.). *Machado de Assis: crônicas – crítica – poesia – teatro*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, M. *Essais*. Paris, Didot Firmin Frères, 1833.

MONTEIRO, J. F. (Org.). *Lísia Poética ou Coleção de Poesias Modernas de Autores Portugueses*. Rio de Janeiro: Tipografia Clássica de José Ferreira Monteiro, 1848.

MORTOZA, M. P. D. *A velha lâmia: um catálogo de fontes antigas de um mito sangrento*. 2013. 205 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MOTTA FILHO, C. Conferência sobre o livro. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 43-47, 1978.

MOUTINHO, I; ELEUTÉRIO, S. (Org.). *Correspondência de Machado de Assis: tomo 11, 1870-1889*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

MUSSET, A. *Poésies complètes*. Paris: Charpentier, 1840.

_____. *Premières poésies*. 9. ed. Paris: Charpentier, 1863.

_____. *Poésies nouvelles: 1836-1852*. Paris: Charpentier, 1867.

NISKIER, A. Machado de Assis e os judeus. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=209&infoid=258&tpl=printerview>>. Acesso em: 11 maio 2015.

NOGUEIRA, A. *Guerras russas*. Joinville: Clube dos Autores, 2020.

NOVINSKY, A. W. *O olhar judaico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1990.

_____. *Machado de Assis: os judeus e a redenção do mundo*. São Paulo: Documenta Histórica; Humanitas, 2008.

NOVO Correio das Modas. Crônica da quinzena. *Novo Correio das Modas*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 166, 1852.

NUNES, R. B. Imigração portuguesa para o Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. *Hist. Ensino*, Londrina, v. 6, p. 163-177, out. 2000

O GLOBO. Machado de Assis. *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 78, p. 2, 1864.

OLIVEIRA, F. B. Filósofo e operário: o soneto “Spinoza” de Machado de Assis. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 41, n. 4, p. 31-52, out.-dez., 2018.

OLIVER, E. V. A poesia de Machado de Assis no século XXI: revisita, revisitação. In: MINISTÉRIO das Relações Exteriores. *A obra de Machado de Assis: ensaios premiados*. Ministério das Relações Exteriores, 2006.

OUTEIRINHO, M. F. O papel de mediação da epígrafe – o caso lamartiniano. Porto: Universidade do Porto, 1991. p. 123-128. (repositório aberto)

PÁDUA, J. A. A profecia dos desertos da Líbia: conservação da natureza e construção nacional no pensamento de José Bonifácio. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, p.119-142, out. 2000.

PAZ, R. G. Duas montanhas, quatro abismos: as “filosofias da natureza” de Victor Hugo e Machado de Assis. *Estudos avançados*, v. 16, n. 46, p. 275-292, 2002.

PELLICO, S. *Le mie prigioni*. Torino: Cugini Pomba e Compagna, 1852.

PEREIRA, K. M. A. Machado de Assis e a Inquisição: diálogos de um Bruxo com um Judeu. *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EdUFU, 2011.

_____. Dois marranos e um bruxo: Antônio José e Baruch Espinosa na poesia de Machado de Assis. *Arquivo Maaravi: revista digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 1-9, out. 2012.

PINTO, M. C. M. Victor Hugo e a poesia brasileira. *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 5, p. 117-128, 2003.

PINTO, N. P. “Uma ode de Anacreonte”: poesia dramática. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 5, n. 9, p. 259-279, jan.-jun. 2022.

POE, E. A. *O corvo*. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

POLASTRI, B. E. et. al. Catulo: uma nota introdutória. *Ensino, Língua e Literatura*, v. 8, p. 451-159, maio 2008.

POSTIGO, M. J. Os provérbios de *Don Quijote de La Mancha* nas traduções em português. *Veredas*, Coimbra, v. 3, p. 101-116, dez. 2000.

PRADO, F. R. História dos índios cavaleiros ou da nação guaicurú. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 1, tomo 1, p. 25-57, 1856.

PRESS. Charles-Louis Havas: o pioneiro das agências de notícias. Disponível em: <<http://revistapress.com.br/revista-press/press-grandes-nomes/charles-louis-havas-o-pioneiro-das-agencias-de-noticias/>>. Acesso em 12 out. 2022.

PRIBERAM. Horas mortas. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/horas%20mortas>>. Acesso em 11 abr. 2022.

PROENÇA, P. S. *Sob o signo de Caim: o uso da Bíblia por Machado de Assis*. 2011. 247 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RANGEL, V. L. A presença da poesia participante em *Crisálidas*. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, n. 35, p. 90-97, jan-jun, 2015.

REBELLO, I. S. *Lésbia: a inspiração romântica de Catulo*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-16.html>>. Acesso em 24 out. 2022.

RCPol, REDE de Catálogos Polínicos online. *Pseudobombax grandiflorum*. Disponível em: <<http://chaves.rcpol.org.br/profile/species/eco/eco:pt-BR:Pseudobombax%20grandiflorum>>. Acesso em 20 jun. 2022.

REIS, F. S. *Curso de literatura portuguesa e brasileira*. Maranhão: Instituto de Humanidades, 1867.

REIS, R. Q. (Org.). *Machado de Assis: a poesia completa*. São Paulo: EdUSP; Nankin, 2009.

RICIERI, F. F. W. *Machado de Assis em jornada com Dante*. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/Machado%20de%20Assis%20em%20jornada%20com%20Dante.pdf>. Acesso em 22 jun. 2022.

RODRIGUES, S. M. Lenda da Vitória-Régia. In: SALES, T. A. C. (Org.). *Onze histórias e um segredo: desvendando as lendas amazônicas*. Manaus: Dalmir Pacheco de Souza, 2016, p. 111-134.

RONARD, P. *Choix des poésies*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1862. v. 2.

ROSÁRIO, M. B. *Latim básico*. Disponível em: <<http://www.latim-basico.pro.br/st/latimbasico.pdf>>. Acesso em: 28. out. 2020.

SÁ, N. Estudo contabiliza 273 referências a Shakespeare em Machado de Assis. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1853612-estudo-contabiliza-273-referencias-a-shakespeare-em-machado-de-assis.shtml>>. Acesso em 05 set. 2022.

SALES, J. *O romantismo polonês na literatura brasileira: micro-história literária da presença romântica na poesia*. 2020. 401 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

SANDMANN, M. C. As comemorações do tricentenário de Camões no Brasil. *Revista Letras*, Curitiba, n. 59, p. 197-205, jan.-jun. 2003.

_____. *Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*. 2004. 478 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

_____. Presença camoniana na poesia de Machado de Assis: Crisálidas (1864), Falenas (1870) e Americanas (1875). *Crítica Cultural*, v. 3, n. 1, s/p, jan./jun. 2008a.

_____. A poesia narrativa de Machado de Assis: “Pálida Elvira”, estudo de um caso. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008b.

SANSEVERINO, A. M. Cantos Ocidentais (1880), a poesia machadiana na Revista Brasileira. *Machado de Assis em Linha*, v. 8, n. 15, p. 100-119, jun. 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mael/a/QCf4wPXSVrJHVdLtCmFt6tF/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 30 ago. 2021.

SANTOS, N. G. S. O suicídio como aprendizagem: uma leitura do poema “Rolla” de Musset feita por Álvares de Azevedo. *Criação & Crítica*, n. 23, abr. 2019, p. 29-46.

SANTOS, R. N. *Prometeu acorrentado e as poéticas tradutórias de João Cardoso de Menezes e Dom Pedro II*. 2020. 303 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SACANDOLARA, A. *Schelley e a renovação da linguagem morta: traduzindo Prometeheus Unbound*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Setor e Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

SHAKESPEARE, W. *The plays and the poems*. Londres: Vários Editores, 1821.

_____. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

_____. *A tempestade*, Trad. de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2014.

_____. *A tempestade*. Trad. de José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin-Companhia, 2022.

SILVA, A. C. *Lésbia e Catulo*. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/7959>>. Acesso em 24 out. 2022.

- SIMÕES JÚNIOR, A. S. Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do século XIX. *Patrimônio e Memória*, v.2, n.2, p. 126-145, 2006.
- SOUZA, P. A. G. Álvares de Azevedo entre o crítico literário e o construtor de sua própria poética. *Revista Letras*, Curitiba, n. 100, p.112-132, jul./dez. 2019.
- SOUZA, R. T. Versos nas *Poesias completas* de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 11, n. 23, p. 146-165, abr. 2018.
- SPITZER, L. A “Ode sobre uma urna grega” ou o conteúdo *versus* metagramática. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1.
- STERN, D. *Equisses morales: pensées, réflexions et maximes*. Paris: J. Techener, 1859.
- TELES, A. C. *Machado e Shakespeare: intertextualidades*. São Paulo: Fapesp, 2017.
- TENNYSON, A. *The poetical works*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1860. v. I.
- TRIPOLI, M. J. *Imagens, Máscaras e Mitos: o negro na obra de Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.
- VASCONCELOS, S. *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*. Lisboa: A. J. Fernando Lopes, 1865. v. II.
- VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Poesias Completas – o Sr. Machado de Assis, poeta*. In: REIS, R. Q. (Org.). *Machado de Assis: a poesia completa*. São Paulo: EdUSP; Nankin, 2009.
- VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VERSUTI, A. (Org.). *Tertúlia de escritos e estéticas sobre Educação, Tecnologias e Comunicação*. Aveiro: Ria Editorial, 2020.
- WASIK, A. *O pontífice da poesia polonesa*. Goiânia: Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, 1943.
- ZILBERMAN, R. *Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2012.

ANEXOS

Lira chinesa

II

O poeta a rir

(Han-Tiê)

Taça d'água parece o lago ameno;
Têm os bambus a forma de cabanas,
Que as árvores em flor, mais altas, cobrem
Com verdejantes tetos.

As pontiagudas rochas entre flores,
Dos pagodes o grave aspecto ostentam...
Faz-me rir ver-te assim, ó natureza,
Cópia servil dos homens.

II

A uma mulher

(Tchê-Tsi)

Cantigas modulei ao som da flauta,
Da minha flauta d'ébano;
Nelas minh'alma segredava à tua
Fundas, sentidas mágoas.

Cerraste-me os ouvidos. Namorados
Versos compus de júbilo,
Por celebrar teu nome, as graças tuas,
Levar teu nome aos séculos.

Olhaste, e, meneando a airosa frente,
Com tuas mãos puríssimas,
Folhas em que escrevi meus pobres versos
Lançaste às ondas trêmulas.

Busquei então por encantar tu'alma
Uma safira esplêndida,
Fui depô-la a teus pés... tu descerraste
Da tua boca as pérolas.

III

O imperador

(Thu-Fu)

Olha. O Filho do Céu, em trono de ouro,
E adornado com ricas pedrarias,
Os mandarins escuta: — um sol parece
De estrelas rodeado.

Os mandarins discutem gravemente
Cousas muito mais graves. E ele? Foge-lhe
O pensamento inquieto e distraído
Pela janela aberta.

Além, no pavilhão de porcelana,
Entre donas gentis está sentada
A imperatriz, qual flor radiante e pura
Entre viçosas folhas.

Pensa no amado esposo, arde por vê-lo,
Prolonga-se-lhe a ausência, agita o leque...
Do imperador ao rosto um sopro chega
De recendente brisa.

“Vem dela este perfume”, diz, e abrindo
Caminho ao pavilhão da amada esposa,
Deixa na sala olhando-se em silêncio
Os mandarins pasmados.

IV

O leque

(Tan-Jo-Lu)

Na perfumada alcova a esposa estava,
Noiva ainda na véspera. Fazia
Calor intenso; a pobre moça ardia,
Com fino leque as faces refrescava.
Ora, no leque em boa letra feito

Havia este conceito:

“Quando, imóvel o vento e o ar pesado,
Arder o intenso estio,
Serei por mão amiga ambicionado;
Mas, volte o tempo frio,
Ver-me-eis a um canto logo abandonado”.

Lê a esposa este aviso, e o pensamento

Volve ao jovem marido.

“Arde-lhe o coração neste momento

(Diz ela) e vem buscar enternecido

Brandas auras de amor. Quando mais tarde

Tornar-se em cinza fria

O fogo que hoje lhe arde,

Talvez me esqueça e me desdenhe um dia.”

V

A folha do salgueiro

(Tchan-Tiú-Lin)

Amo aquela formosa e terna moça
Que, à janela encostada, arfa e suspira;
Não porque tem do largo rio à margem
Casa faustosa e bela.

Amo-a, porque deixou das mãos mimosas
Verde folha cair nas mansas águas.

Amo a brisa de leste que sussurra,
Não porque traz nas asas delicadas
O perfume dos verdes pessegueiros
Da oriental montanha.

Amo-a porque impeliu co'as tênues asas
Ao meu batel a abandonada folha.

Se amo a mimosa folha aqui trazida,
Não é porque me lembre à alma e aos olhos
A renascente, a amável primavera,
Pompa e vigor dos vales.

Amo a folha por ver-lhe um nome escrito,
Escrito, sim, por ela, e esse... é meu nome.

VI

As flores e os pinheiros

(Tin-Tun-Sing)

Vi os pinheiros no alto da montanha
 Ouriçados e velhos;
E ao sopé da montanha, abrindo as flores
 Os cálices vermelhos.

Contemplando os pinheiros da montanha,
 As flores tresloucadas
Zombam deles enchendo o espaço em torno
 De alegres gargalhadas.

Quando o outono voltou, vi na montanha
 Os meus pinheiros vivos,
Branco de neve, e meneando ao vento
 Os galhos pensativos.

Volvi o olhar ao sítio onde escutara
 Os risos mofadores;
Procurei-as em vão; tinham morrido
 As zombeteiras flores.

VII

Reflexos

(Thu-Fu)

Vou rio abaixo vogando
No meu batel e ao luar;
Nas claras águas fitando,
Fitando o olhar.

Das águas vejo no fundo,
Como por um branco véu
Intenso, calmo, profundo,
O azul do céu.

Nuvem que no céu flutua,
Flutua n'água também;
Se a lua cobre, à outra lua
Cobri-la vem.

Da amante que me extasia,
Assim, na ardente paixão,
As raras graças copia
Meu coração.

VIII

Coração triste falando ao sol

(Su-Tchon)

No arvoredo sussurra o vendaval do outono,
Deita as folhas à terra, onde não há florir
E eu contemplo sem pena esse triste abandono;
Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair.

Como a escura montanha, esguia e pavorosa
Faz, quando o sol descamba, o vale enoitecer,
Esta montanha da alma, a tristeza amorosa,
Também de ignota sombra enche todo o meu ser.

Transforma o frio inverno a água em pedra dura,
Mas torna a pedra em água um raio de verão;
Vem, ó sol, vem, assume o trono teu na altura,
Vê se podes fundir meu triste coração.

Uma ode de Anacreonte

(A Manuel de Melo)

Personagens

LÍSIAS

CLEON

MIRTO

TRÊS ESCRAVOS

A cena é em Samos.

(Sala de festim em casa de Lísias. À esquerda a mesa do festim; à direita uma mesa tendo em cima uma lâmpada apagada, e junto da alâmpada um rolo de papiro.)

Cena I

LÍSIAS, CLEON, MIRTO

(Estão no fim de um banquete, os dous homens deitados à maneira antiga, Mirto sentada entre os dous leitos. Três escravos.)

LÍSIAS

Melancólica estás, bela Mirto. Bebamos!

Aos prazeres!

CLEON

Eu bebo à memória de Samos.

Samos vai terminar os seus dourados dias;

Adeus, terra em que achei consolo às agonias

Da minha mocidade; adeus, Samos, adeus!

MIRTO

Querem-lhe os deuses mal?

CLEON

Não; dous olhos, os teus.

LÍSIAS

Bravo, Cleon!

MIRTO

Poeta! os meus olhos?

CLEON

São lumes

Capazes de abraçar até os próprios numes.
Samos é nova Troia, e tu és outra Helena.
Quando Lesbos, a mãe de Safo, a ilha amena,
Não vir a bela Mirto, a alegre cortesã,
Armar-se-á contra nós.

LÍSIAS

Lesbos é boa irmã.

MIRTO

Outras belezas tem, dignas da loura Vênus.

CLEON

Menos dignas que tu.

MIRTO

Mais do que eu.

LÍSIAS

Muito menos.

CLEON

Tens vergonha de ser formosa e festejada,
 Mirto? Vênus não quer beleza envergonhada.
 Pois que dos imortais houveste esse condão
 De inspirar quantos vês, inspira-os, Mirto.

MIRTO

Não;

São teus olhos, poeta; eu não tenho a beleza
 Que arrasta corações.

CLEON

Divina singeleza!

LÍSIAS

(à parte)

Vejo através do manto as galas da vaidade.

(alto)

Vinho, escravo!

(O escravo deita vinho na taça de Lísias.)

Poeta, um brinde à mocidade.

Trava da lira e invoca o deus inspirador.

CLEON

“Feliz quem junto a ti, ouve a tua fala, amor!”

MIRTO

Versos de Safo!

CLEON

Sim.

LÍSIAS

Vês? é modéstia pura.

Ele é na poesia o que és na formosura.

Faz versos de primor e esconde-os ao profano;
Tem vergonha. Eu não sei se o vício é lesbiano...

MIRTO

Ah! tu és...

CLEON

Lesbos foi minha pátria também,
Lesbos, a flor do Egeu.

MIRTO

Já não é?

CLEON

Lesbos tem

Tudo o que me fascina e tudo o que me mata:
As festas do prazer e os olhos de uma ingrata.
Fugi da pátria e achei, já curado e tranquilo,
Em Lísias um irmão, em Samos um asilo.
Bem hajás tu que vens encher-me o coração!

LÍSIAS

Insaciável! Não tens em Lísias um irmão?

MIRTO

Volto à pátria.

CLEON

Pois quê! tu vais?

MIRTO

Em poucos dias...

LÍSIAS

Fazes mal; tens aqui os moços e as folias,
O gozo, a adoração; que te falta?

MIRTO

Os meus ares.

CLEON

A que vieste então?

MIRTO

Sucessos singulares.

Vim por acompanhar Lísicles, mercador
De Naxos; tanto pode a constância no amor!
Corremos todo o Egeu e a costa iônia; fomos
Comprar o vinho a Creta e a Tênedos os pomos.
Ah! como é doce o amor na solidão das águas!
Tem-se vida melhor; esquecem-se-lhes as mágoas.
Zéfiro ouviu por certo os ósculos febris,
Os júbilos do affecto, as falas juvenis;
Ouviu-os, delatou ao deus que o mar governa
A indiscreta ventura, a efusão doce e terna.
Para a fúria acalmar da sombria deidade,
Nave e bens varreu tudo a horrível tempestade.
Foi assim que eu perdi a Lísicles, assim
Que eu semimorta e fria à tua plaga vim.

CLEON

Ó coitada!

LÍSIAS

O infortúnio os ânimos apura;
As feridas que faz o mesmo Amor as cura;
Brandem armas iguais Aquiles e Cupido.
Queres ver noutro amor o teu amor perdido?

Samos o tem de sobra.

CLEON

Eu, Mirto, eu sei amar;

Não fio o coração da inconstância do mar.
 Não tenho galeões rompendo o seio a Tétis,
 Estrada tanta vez ao torvo e obscuro Letes.
 Aqui me tens; sou teu; escreve a minha sorte;
 Podes doar-me a vida ou decretar-me a morte.

MIRTO

Mas, se eu volto...

CLEON

Pois bem! aonde quer que te vás

Irei contigo; a deusa indômita e falaz
 Ser-me-á hóspede amiga; ao pé de ti a escura
 Noite parece aurora, e é berço a sepultura.

MIRTO

Quando fala o dever, a vontade obedece;
 Eu devo ir só; tu fica, ama-me um pouco e esquece.

LÍSIAS

Tens razão, bela Mirto; escuta o teu dever.

CLEON

Ai! é fácil amar, difícil esquecer.

LÍSIAS

(a Mirto)

Queres pôr termo à festa? Um brinde a Vênus, filha
 Do mar azul, beleza, encanto, maravilha;
 Nascida para ser perpetuamente amada.

A Vênus!

(Depois do brinde os escravos trazem os vasos com água perfumada em que os convivas lavam as mãos; os escravos saem levando os restos do banquete. Levantam-se todos.)

Queres tu, mimosa naufragada,
Ouvir de hemônia⁹⁶⁵ serva, em lira de marfim,
Uma alegre canção? Preferes o jardim?
O pórtico talvez?

MIRTO

Lísias, sou indiscreta;
Quisera antes ouvir a voz do teu poeta.

LÍSIAS

Nume não pede, impõe.

CLEON

O mando é lisonjeiro.

LÍSIAS

Pois começa.

Cena II

OS MESMOS, UM ESCRAVO

ESCRAVO

Procura a Mirto um mensageiro.

MIRTO

Um mensageiro! a mim!

LÍSIAS

Manda-o entrar.

ESCRAVO

Não quer.

LÍSIAS

Vai, Mirto.

MIRTO

(saindo)

Volto já.

(Sai o escravo.)

Cena III

LÍSIAS, CLEON

CLEON

(olhando para o lugar onde Mirto saiu)

Oh! deuses! que mulher!

LÍSIAS

Ah! que pérola rara!

CLEON

Onde a encontraste?

LÍSIAS

Achei-a

Com Partênis que dava uma esplêndida ceia;

Partênis, ex-bonita, ex-jovem, ex-da moda,

Sabes que vê fugir-lhe a enfastiada roda;
 E, para não perder o grupo adorador,
 Fez do templo deserto uma escola de amor.
 Foi ela quem achou a naufraga perdida,
 Exposta ao vento e ao mar, quase a expirar-lhe a vida.
 A beleza pagava o emprego de uma esmola;
 Dentro em pouco era Mirto a flor de toda a escola.

CLEON

Lembrou-te convidá-la então para um festim?

LÍSIAS

Foi um pouco por ela e um pouco mais por mim.

CLEON

Também amas?

LÍSIAS

Eu? não. Quis ter à minha mesa

Vênus e o louro Apolo, a poesia e a beleza.

CLEON

Oh! a beleza, sim! Viste já tanta graça,

Tão celestes feições?

LÍSIAS

Cuidado! Aquela caça

Zomba dos tiros vãos de ingênuo caçador!

CLEON

Incrédulo!

LÍSIAS

Eu sou mestre em matéria de amor

Se tu, atento e calmo, a narração lhe ouvisses
 Conheceras melhor o engenho desta Ulisses.
 Aquele ardente amor a Lísicles, aquele
 Fundo e intenso pesar que à sua pátria a impele,
 Armas são com que a astuta os ânimos seduz.

CLEON

Oh! não creio.

LÍSIAS

Por quê?

CLEON

Não vês como lhe luz

Tanta expressão sincera em seus olhos divinos?

LÍSIAS

Sim, têm muita expressão... para iludir meninos.

CLEON

Pois tu não crês?

LÍSIAS

Em quê? No naufrágio? Decerto.

Em Lísicles? Talvez. No amor? é mais incerto.

Na intenção de voltar a Lesbos? isso não!

Sabes o que ela quer? Prender um coração.

CLEON

Impossível!

LÍSIAS

Poeta! estás na alegre idade

Em que a ciência da vida é a credulidade.

Vês tudo azul e em flor; eu já me não iludo.
 Pois amar cortesãs! isso demanda estudo,
 Não vai assim, que as tais abelhitas do amor
 Correm de bolsa em bolsa e não de flor em flor.

CLEON

Mas não as amas tu?

LÍSIAS

Decerto... à minha moda;

Meu grande coração co'os vícios se acomoda;
 Sacrifícios de amor não sonha nem procura;
 Não lhes pede ilusões, pede-lhes só ternura.
 Não me empenho em achar alma ungida no céu:
 Se é crime este sentir; confesso-me, sou réu.
 Não peço amor ao vinho; irei pedi-lo às damas?
 Delas e dele exijo apenas estas chamas
 Que ardem sem consumir, na pira dos desejos.
 Assim é que eu estimo as ânforas e os beijos.
 Lá protestos de amor, eternos e leais,
 Tudo isso é fumo vão. Que queres? Os mortais
 Somos todos assim.

CLEON

Ai, os mortais! dize antes

Os filósofos maus, ridículos pedantes,
 Os que não sabem crer, os fartos já de amores,
 Esses sim. Os mortais!

LÍSIAS

Refreia os teus furores,

Poeta; eu não quisera amargurar-te, e enfim
 Não podia supor que a amasses tanto assim.
 Cáspite! Vais depressa!

CLEON

Ai, Lísias, é verdade.

Amo-a, como não amo a vida e a mocidade;
 De que modo nasceu esta afeição que encerra
 Todo o meu ser, ignoro. Acaso sabe a terra
 Por que é mais bela ao sol e às auras matinais?
 Amores estes são terríveis e fatais.

LÍSIAS

Vês com olhos do céu cousas que são do mundo;
 Acreditas achar esse afecto profundo,
 Nestas filhas do mal! Se a todo o transe queres
 Obter a casta flor dos célicos prazeres,
 Deixa a alegre Corinto e todo o luxo seu;
 Outro porto acharás: procura o gineceu.
 Escolhe aquele amor doce, inocente e puro,
 Que inda não tem passado e vive do futuro.
 Para mim, já to disse, o caso é diferente;
 Não me importa um nem outro; eu vivo no presente.

CLEON

Deu-te amiga Fortuna um grande cabedal:
 Viver, sem ilusões, no bem como no mal;
 Não conhecer o amor que morde, que se nutre
 Do nosso sangue, o amor funesto, o amor abutre;
 Não beber gota a gota este brando veneno
 Que requeima e destrói; não ver em mar sereno
 Subitamente erguer-se a voz dos aquilões.
 Afortunado és tu.

LÍSIAS

Lei de compensações!

Sou filósofo mau, ridículo pedante,

Mas inveja-me a sorte; oh! lógica de amante.

CLEON

É a do coração.

LÍSIAS

Terrível mestre!

CLEON

Ensina

Dos seres imortais a transfusão divina!

LÍSIAS

A lição é profunda e escapa ao meu saber;

Outra escola professo, a escola do prazer!

CLEON

Tu não tens coração.

LÍSIAS

Tenho, mas não me iludo.

É Circe que perdeu o encanto e a juventude.

CLEON

Velho Sátiro!

LÍSIAS

Justo: um semideus silvestre.

Nestas cousas do amor nunca tive outro mestre.

Tu gostas de chorar; eu cá prefiro rir.

Três artigos da lei: gozar, beber, dormir.

CLEON

Compras com isso a paz; a mim coube-me o tédio,

A solidão e a dor.

LÍSIAS

Queres um bom remédio,

Um filtro da Tessália, um bálsamo infalível?

Esquece empresas vãs, não tentes o impossível

Prende o teu coração nos laços de Himeneu;

Casa-te; encontrarás o amor no gineceu.

Mas cortesãs! jamais! São Górgones! Medusas!

CLEON

Essas que conheceste e tão severo acusas

— Pobres moças! — não são o universal modelo;

De outras sei a quem coube um coração singelo,

Que preferem a tudo a glória singular

De conhecer somente a ciência de amar;

Capazes de sentir o ardor da intensa chama

Que eleva, que resgata a vida que as infama.

LÍSIAS

Se achares tal milagre, eu mesmo irei pedir-to.

CLEON

Basta um passo, achá-lo-ei.

LÍSIAS

Bravo! chama-se?

CLEON

Mirto,

Que pode conquistar até o amor de um deus!

LÍSIAS

Crês nisso?

CLEON

Por que não?

LÍSIAS

Tu és um néscio; adeus!

Cena IV

CLEON

Vai, céptico! tu tens o vício da riqueza:

Farto, não crês na fome... A minha singeleza

Faz-te rir; tu não vês o amor que absorve e mata;

Mirto, vingame tu da calúnia insensata;

Amemo-nos. É ela!

Cena V

CLEON, MIRTO

MIRTO

Estás triste!

CLEON

Oh! que não!

Mas deslumbrado, sim, como se uma visão...

MIRTO

A visão vai partir.

CLEON

Mas muito tarde...

MIRTO

Breve.

CLEON

Quem te chama?

MIRTO

O destino. E sabes quem me escreve?

CLEON

Tua mãe.

MIRTO

Já morreu.

CLEON

Algum antigo amante?

MIRTO

Lísicles.

CLEON

Vive?

MIRTO

Sim. Depois de andar errante

Numa tábua, à mercê das ondas, quis o céu
 Que viesse encontrá-lo um barco do Pireu.
 Pobre Lísicles! teve em tão cruenta lida
 A dor da minha morte e a dor da própria vida.
 Em vão interrogava o mar cioso e mudo.
 Perdera, de uma vez, numa só noite, tudo,
 A ventura, a esperança, o amor, e perdeu mais:
 Naufragaram com ele os poucos cabedais.

Entrou em Samos pobre, inquieto, semimorto,
Um barqueiro, que a tempo atravessava o porto,
Disse-lhe que eu vivia, e contou-lhe a aventura
Da malfadada Mirto.

CLEON

É isso, a sorte escura

Voltou-se contra mim; não consente, não quer
Que eu me farte de amor no amor de uma mulher.
Vejo em cada paixão o fado que me oprime;
O amar é já sofrer a pena do meu crime.
Íxion foi mais audaz amando a deusa augusta;
Transpôs o obscuro lago e sofre a pena justa;
Mas eu não. Antes de ir às regiões infernais
São as graças comigo Eumênides fatais!

MIRTO

Caprichos de poeta! Amor não falta às damas;
Damas, tem-las aqui; inspira-lhe essas chamas.

CLEON

Impõe-se leis ao mar? O coração é isto;
Ama o que lhe convém; convém amar a Egisto
Clitemnestra; convém a Cíntia Endimião;
É caprichoso e livre o mar do coração;
De outras sei que eu houvera em meus versos cantado;
Não lhes quero... não posso.

MIRTO

Ai, triste enamorado!

CLEON

E tu zombas de mim!

MIRTO

Eu zombar? Não; lamento

A tua acerba dor, o teu fatal tormento.
 Não conheço eu também esse cruel penar?
 Só dous remédios tens; esquecer, esperar.
 De quanto almeja e quer o amor nem tudo alcança;
 Contenta-se ao nascer co'as auras da esperança;
 Vive da própria mágoa; a própria dor o alenta.

CLEON

Mas, se a vida é tão curta, a agonia é tão lenta!

MIRTO

Não sabes esperar? Então cumpre esquecer.
 Escolhe entre um e outro; é preciso escolher.

CLEON

Esquecer? sabes tu, Mirto, se a alma esquece
 O prazer que a fulmina, e a dor que a fortalece?

MIRTO

Tens na ausência e no tempo os velhos pais do olvido,
 O bem não alcançado é como o bem perdido,
 Pouco a pouco se esvai na mente e coração;
 Põe o mar entre nós... dissipa-se a ilusão.

CLEON

Impossível!

MIRTO

Então espera; algumas vezes
 A fortuna transforma em glórias os reveses.

CLEON

Mirto, valem bem pouco as glórias já tardias.

MIRTO

Um só dia de amor compensa estéreis dias.

CLEON

Compensará, mas quando? A mocidade em flor
Bem cedo morre, e é essa a que convém a amor.
Vejo cair no ocaso o sol da minha vida.

MIRTO

Cabeça de poeta, exaltada e perdida!
Pensas estar no ocaso o sol que mal desponta?

CLEON

A clepsidra do amor não conta as horas, conta
As ilusões; velhice é perdê-las assim;
Breve a noite abrirá seus véus por sobre mim.

MIRTO

Não hás de envelhecer; as ilusões contigo
Flores são que respeita Éolo brando e amigo.
Guarda-as, talvez um dia, e não tarde, as colhamos.

CLEON

Se eu a Lesbos não vou.

MIRTO

Podem colher-se em Samos.

CLEON

Voltas breve?

MIRTO

Não sei.

CLEON

Oh! sim, deves voltar!

MIRTO

Tenho medo.

CLEON

De quê?

MIRTO

Tenho medo... do mar.

CLEON

Teu sepulcro já foi; o medo é justo; fica.
 Lesbos é para ti mais formosa e mais rica.
 Mas a pátria é o amor; o amor transmuda os ares.
 Muda-se o coração? Mudam-se os nossos lares.
 Da importuna memória o teu passado exclui;
 Vida nova nos chama, outro céu nos influi.
 Fica; eu disfarçarei com rosas este exílio;
 A vida é um sonho mau: façamo-la um idílio.
 Cantarei a teus pés a nossa mocidade.
 A beleza que impõe, o amor que persuade,
 Vênus que faz arder o fogo da paixão,
 Teu olhar, doce luz que vem do coração.
 Péricles não amou com tanto ardor a Aspásia,
 Nem esse que morreu entre as pompas da Ásia,
 A Laís siciliana. Aqui as Horas belas
 Tecerão para ti vivíssimas capelas.
 Nem morrerás; teu nome em meus versos há de ir,
 Vencendo o tempo e a morte, aos séculos por vir.

MIRTO

Tanto me queres tu!

CLEON

Imensamente. Anseio

Por sentir, bela Mirto, arfar teu brando seio,

Bater teu coração, tremer teu lábio puro,

Todo viver de ti.

MIRTO

Confia no futuro.

CLEON

Tão longe!

MIRTO

Não, bem perto.

CLEON

Ah! que dizes?

MIRTO

Adeus!

(passa junto da mesa da direita e vê o rolo de papiro)

Curiosa que sou!

CLEON

São versos.

MIRTO

Versos teus?

(Lísias aparece ao fundo.)

CLEON

De Anacreonte, o velho, o amável, o divino.

MIRTO

A musa é toda iônia, e o estro é peregrino.

(abre o papiro e lê)

“Fez-se Níobe em pedra e Filomela em pássaro.

Assim

Folgaria eu também me transformasse Júpiter

A mim.

Quisera ser o espelho em que o teu rosto mágico

Sorri;

A túnica feliz que sempre se está próxima

De ti;

O banho de cristal que esse teu corpo cândido

Contém;

O aroma de teu uso e donde eflúvios mágicos

Provêm;

Depois esse listão que de teu seio túrgido

Faz dous;

Depois do teu pescoço o rosicler de pérolas;

Depois...

Depois ao ver-te assim, única e tão sem êmulas

Qual és,

Até quisera ser teu calçado, e pisassem-me

Teus pés.”⁹⁶⁶

Que magníficos são!

CLEON

Minha alma assim te fala.

⁹⁶⁶ Nos livros de 1870 e 1901, há uma nota ao final do volume na qual o poeta esclarece que a *Lírica de Anacreonte*, traduzida por Antônio Feliciano de Castilho, serviu à composição do seu quadro. A nota está integralmente reproduzida ao final desta edição. [HG]

MIRTO

Atendendo ao poeta eu pensava escutá-la.

CLEON

Eco do meu sentir foi o velho amador;
Tais os desejos são do meu profundo amor.
Sim, eu quisera ser tudo isto, — o espelho, o banho,
O calçado, o colar... Desejo acaso estranho,
Louca ambição talvez de poeta exaltado...

MIRTO

Tanto sentes por mim?

Cena VI

CLEON, MIRTO, LÍSIAS

LÍSIAS

(entrando)

Amor, nunca sonhado.

Se a musa dele és tu!

CLEON

Lísias!

MIRTO

Ouviste?

LÍSIAS

Ouvi.

Versos que Anacreonte houvera feito a ti,
Se vivesses no tempo em que, pulsando a lira,

Estas odes compôs que a velha Grécia admira.

(a Cleon)

Quer falar-te um sujeito, um Clínias, um colega,
Ex-mercador, como eu.

MIRTO

Ai, que importuno!

LÍSIAS

Alega

Que não pode esperar, que isto não pode ser,
Que um processo... Afinal não no pude entender.
Pode ser que contigo o homem se acomode.
Prometeste talvez compor-lhe alguma ode?

CLEON

Não. Adeus, bela Mirto; espera-me um instante.

MIRTO

Não tardes!

LÍSIAS

(à parte)

Indiscreta!

CLEON

Espera.

LÍSIAS

(à parte)

Petulante!

Cena VII⁹⁶⁷

MIRTO, LÍSIAS

MIRTO

Sou curiosa. Quem é Clínias, ex-mercador?

Amigo dele?

LÍSIAS

Mais do que isso; é um credor.⁹⁶⁸

MIRTO

Ah!

LÍSIAS

Que belo rapaz! que alma ferosa e pura,
 Bem digna de aspirar-te um hausto de ventura!
 Queira o céu pôr-lhe termo à profunda agonia,
 Surja enfim para ele o sol de um novo dia.
 Merece-o. Mas vê lá se há destino pior:
 Quer o alado Mercúrio obstar o alado Amor.
 Com beijos não se paga a pompa do vestido,
 O espetáculo e a mesa; e se o gentil Cupido
 Gosta de ouvir canções, o outro não vai com elas;
 Vale uma dracma só vinte odezinhas belas.
 Um poema não compra um simples borzequim.
 Versos! são bons de ler, mais nada; eu penso assim.

MIRTO

Pensas mal! A poesia é sempre um dom celeste;
 Quando o gênio o possui quem há que o não requeste?
 Hermes, com ser o deus dos graves mercadores,
 Tocou lira também.

⁹⁶⁷ Por algum equívoco, a cena é numerada como VIII nas *Poesias completas*.

⁹⁶⁸ Nas *Poesias completas*, o verso termina com uma vírgula, provavelmente por erro óbvio ou de tipografia.

LÍSIAS

Já sei que estás de amores.

MIRTO

Que esperança! Bem vês que eu já não posso amar.

LÍSIAS

Perdeste o coração?

MIRTO

Sim; perdi-o no mar.

LÍSIAS

Pesquemo-lo; talvez essa pérola fina
Venha ornar-me a existência agourada e mofina.

MIRTO

Mofina?

LÍSIAS

Pois então? Enfaram-me estas belas
Da terra samiana; assaz vivi por elas.
Outras desejo amar, filhas do azul Egeu.
Varia de feições o Amor, como Proteu.

MIRTO

Seu carácter melhor foi sempre o ser constante.

LÍSIAS

Serei menos fiel, não sou menos amante.
Cada beleza em si toda a paixão resume.
Pouco me importa a flor; importa-me o perfume.

MIRTO

Mas quem quer o perfume afaga um pouco a flor;
Nem fere o objeto amado a mão que implora o amor.

LÍSIAS

Ofendo-te com isto? Esquece a minha ofensa.

MIRTO

Já a esqueci; passou.

LÍSIAS

Quem fala como pensa

Arrisca-se a perder ou por sobra ou por míngua.
Eu confesso o meu mal; não sei tentear a língua.
Pois que me perdoaste, escuta-me. Tu tens
A graça das feições, o sumo bem dos bens;
Moça, trazes na fronte o doce beijo de Hebe;
Como um filtro de amor que, sem sentir, se bebe,
De teus olhos destila a eterna juventude;
De teus olhos que um deus, por lhes dar mais virtude,
Fez azuis como o céu, profundos como o mar.
Quem tais dotes reúne, ó Mirto, deve amar.

MIRTO

Falas como um poeta, e zombas da poesia!

LÍSIAS

Eu, poeta? jamais.

MIRTO

A tua fantasia

Respirou certamente o ar do monte Himeto.
Tem a expressão tão doce!

LÍSIAS

É a expressão do afecto.

Sou em cousas de Apolo um simples amator.
 A minha grande musa é Vênus, mãe de amor.
 No mais não aprendi (os fados meus adversos
 Vedaram-mo!) a cantar bons e sentidos versos.
 Cleon esse é que sabe acender tantas almas,
 Conquistar de um só lance os corações e as palmas.

MIRTO

Conquistar, oh! que não!

LÍSIAS

Mas agradar?

MIRTO

Talvez.

LÍSIAS

Isso mesmo; é já muito. O que o poeta fez
 Fá-lo-ei jamais? Contudo, inda tentá-lo quero;
 Se não me inspira a musa, alma filha de Homero,
 Inspira-me o desejo, a musa que delira,
 E o seu canto concerta aos sons da eterna lira.

MIRTO

Também desejas ser alguma cousa?

LÍSIAS

Não;

Eu caso o meu amor às regras da razão.
 Cleon quisera ser o espelho em que teu rosto
 Sorri; eu bela Mirto, eu tenho melhor gosto.
 Ser espelho! ser banho! e túnica! tolice!

Estéril ambição! loucura! criancice!
 Por Vênus! sei melhor o que a mim me convém.
 Homem sisudo e grave outros desejos tem.
 Fiz, a este respeito, aprofundado estudo;
 Eu não quero ser nada; eu quero dar-te tudo.
 Escolhe o mais perfeito espelho de aço fino,
 A túnica melhor de pano tarentino,
 Vasos de óleo, um colar de pérolas, — enfim
 Quanto enfeita uma dama aceitá-lo-ás de mim.
 Brincos que vão ornar-te a orelha graciosa;
 Para os dedos o anel de pedra preciosa;
 A tua fronte pede áureo, rico anadema;
 Tê-lo-ás, divina Mirto. É este o meu poema.

MIRTO

É lindo!

LÍSIAS

Queres tu, outras estrofes mais?
 Dar-tas-ei quais as teve a celebrada Laís.
 Casa, rico jardim, servas de toda a parte;
 E estátuas e painéis, e quantas obras d'arte
 Podem servir de ornato ao templo da beleza,
 Tudo haverás de mim. Nem gosto nem riqueza
 Te há de faltar, mimosa, e só quero um penhor.
 Quero... quero-te a ti.

MIRTO

Pois quê! já quer a flor,
 Quem desdenhando a flor, só lhe pede o perfume?

LÍSIAS

Esqueceste o perdão?

MIRTO

Ficou-me este azedume.

LÍSIAS

Vênus pode apagá-lo.

MIRTO

Eu sei! creio e não creio.

LÍSIAS

Hesitar é ceder: agrada-me o receio.

Em assunto de amor vontade que flutua

Está prestes a entregar-se. Entregas-te?

MIRTO

Sou tua!

Cena VIII

LÍSIAS, MIRTO, CLEON

CLEON

Demorei-me demais?

LÍSIAS

Apenas o bastante

Para que fosse ouvido um coração amante.

A Lesbiana é minha.

CLEON

És dele, Mirto!

MIRTO

Sim;

Eu ainda hesitava; ele falou por mim.

CLEON

Quantos amores tens, filha do mal?

LÍSIAS

Pressinto

Uma lamentação inútil. “A Corinto
 Não vai quem quer”, lá diz aquele velho adágio.
 Navegavas sem leme; era certo o naufrágio.
 Não me viste sulcar as mesmas águas?

CLEON

Vi,

Mas contava com ela, e confiava em ti.
 Mais duas ilusões! Que importa? Inda são poucas;
 Desfaçam-se uma a uma estas quimeras loucas.
 Ó árvore bendita, ó minha juventude,
 Vão-te as flores caindo ao vento áspero e rude!
 Não vos maldigo, não; eu não maldigo o mar
 Quando a nave soçobra; o erro é confiar.
 Adeus, formosa Mirto; adeus, Lísias; não quero
 Perturbar vosso amor, eu que já nada espero;
 Eu que vou arrancar as profundas raízes
 Desta paixão funesta; adeus, sede felizes!

LÍSIAS

Adeus! Saudemos nós a Vênus e a Lieu.

AMBOS

Io Pœan! ó Baco! Himeneu! Himeneu!

Sabina

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.

Era cria da casa. A sinhá moça,
Que com ela brincou sendo menina,
Sobre todas amava esta Sabina,
Com esse ingênuo e puro amor da roça.

Dizem que à noite, a suspirar na cama,
Pensa nela o feitor; dizem que um dia,
Um hóspede que ali passado havia,
Pôs um cordão no colo da mucama.

Mas que vale uma joia no pescoço?
Não pôde haver o coração da bela.
Se alguém lhe acende os olhos de gazela,
É pessoa maior: é o senhor moço.

Ora, Otávio cursava a Academia.
Era um lindo rapaz; a mesma idade
Co'as passageiras flores o adornava
De cujo extinto aroma inda a memória
Vive na tarde pálida de outono.
Oh! vinte anos! Ó pombas fugitivas

Da primeira estação, por que tão cedo
 Voais de nós? Pudesse ao menos a alma
 Guardar consigo as ilusões primeiras,
 Virgindade sem preço, que não paga
 Essa descolorida, árida e seca
 Experiência do homem!

Vinte anos

Tinha Otávio, e a beleza e um ar de corte
 E o gesto nobre, e sedutor o aspecto;
 Um vero Adônis, como aqui diria
 Algum poeta clássico, daquela
 Poesia que foi nobre, airosa e grande
 Em tempos idos, que ainda bem se foram...

Cursava a Academia o moço Otávio;
 Ia no ano terceiro: não remoto
 Via desenrolar-se o pergaminho,
 Prêmio de seus labores e fadigas;
 E uma vez bacharel, via mais longe
 Os curvos braços da feliz cadeira
 Onde o legislador a rédea empunha
 Dos lépidos frisões do Estado. Entanto,
 Sobre os livros de estudo, gota a gota
 As horas despendia, e trabalhava
 Por meter na cabeça o jus romano
 E o pátrio jus. Nas suspiradas férias
 Volveria ao lar paterno; ali no dorso
 De brioso corcel corria os campos,
 Ou, arma ao ombro, polvorinho ao lado,
 À caça dos veados e cutias,
 Ia matando o tempo. Algumas vezes
 Com o padre vigário se entretinha
 Em desfiar um ponto de intrincada

Filosofia, que o senhor de engenho,
 Feliz pai, escutava glorioso,
 Como a rever-se no brilhante aspecto
 De suas ricas esperanças.

Era

Manhã de estio; erguera-se do leito
 Otávio; em quatro sorvos toda esgota
 A taça de café. Chapéu de palha,
 E arma ao ombro, lá foi terreiro fora,
 Passarinhar no mato. Ia costeando
 O arvoredo que além beirava o rio,
 A passo curto, e o pensamento à larga,
 Como leve andorinha que saísse
 Do ninho, a respirar o hausto primeiro
 Da manhã. Pela aberta da folhagem,
 Que inda não doura o sol, uma figura
 Deliciosa, um busto sobre as ondas
 Suspende o caçador. Mãe-d'água fora,
 Talvez, se a cor de seus quebrados olhos
 Imitasse a do céu: se a tez morena,
 Morena como a esposa dos Cantares,
 Alva tivesse; e raios de ouro fossem
 Os cabelos da cor da noite escura,
 Que ali soltos e úmidos lhe caem,
 Como um véu sobre o colo. Trigueirinha,
 Cabelo negro, os largos olhos brandos
 Cor de jabuticaba, quem seria,
 Quem, senão a mucama da fazenda,
 Sabina, enfim? Logo a conhece Otávio,
 E nela os olhos espantados fita
 Que desejos acendem. — Mal cuidando
 Daquele estranho curioso, a virgem
 Com os ligeiros braços rompe as águas,

E ora toda se esconde, ora ergue o busto,
 Talhado pela mão da natureza
 Sobre modelo clássico. Na oposta
 Riba suspira um passarinho; e o canto,
 E a meia-luz, e o sussurrar das águas,
 E aquela fada ali, tão doce vida
 Davam ao quadro, que o ardente aluno
 Trocara por aquilo, uma hora ao menos,
 A Faculdade, o pergaminho e o resto.

Súbito erige o corpo a ingênua virgem;
 Com as mãos, os cabelos sobre a espádua
 Deita, e rasgando lentamente as ondas,
 Para a margem caminha, tão serena,
 Tão livre como quem de estranhos olhos
 Não suspeita a cobiça... Vêu da noute,
 Se lhos cobrira, dissipara acaso
 Uma história de lágrimas. Não pode
 Furtar-se Otávio à comoção que o toma;
 A clavina que a esquerda mal sustenta
 No chão lhe cai; e o baque surdo acorda
 A descuidada nadadora. Às ondas
 A virgem torna. Rompe Otávio o espaço
 Que os divide; e de pé, na fina areia,
 Que o mole rio lambe, erecto e firme,
 Todo se lhe descobre. Um grito apenas
 Um só grito, mas único, lhe rompe
 Do coração; terror, vergonha... e acaso
 Prazer, prazer misterioso e vivo
 De cativa que amou silenciosa,
 E que ama e vê o objeto de seus sonhos,
 Ali com ela, a suspirar por ela.

“Flor da roça nascida ao pé do rio,

Otávio começou — talvez mais bela
 Que essas belezas cultas da cidade,
 Tão cobertas de joias e de sedas,
 Oh! não me negues teu suave aroma!
 Fez-te cativa o berço; a lei somente
 Os grilhões te lançou; no livre peito
 De teus senhores tens a liberdade,
 A melhor liberdade, o puro affecto
 Que te elegeu entre as demais cativas,
 E de afagos te cobre! Flor do mato,
 Mais viçosa do que essas outras flores
 Nas estufas criadas e nas salas,
 Rosa agreste nascida ao pé do rio
 Oh! não me negues teu suave aroma!”

Disse, e da riba os cobiçosos olhos
 Pelas águas estende, enquanto os dela,
 Cobertos pelas pálpebras medrosas
 Choram, — de gosto e de vergonha a um tempo, —
 Duas únicas lágrimas. O rio
 No seio as recebeu; consigo as leva,
 Como gotas de chuva, indiferente
 Ao mal ou bem que lhe povoa a margem;
 Que assim a natureza, ingênua e dócil
 Às leis do Criador, perpétua segue
 Em seu mesmo caminho, e deixa ao homem
 Padecer e saber que sente e morre.

Pela azulada esfera inda três vezes
 A aurora as flores derramou, e a noite
 Vezes três a mantilha escura e larga
 Misteriosa cingiu. Na quarta aurora,
 Anjo das virgens, anjo de asas brancas,
 Pudor, onde te foste? A alva capela

Murcha e desfeita pelo chão lançada,
 Coberta a face do rubor do pejo,
 Os olhos com as mãos velando, alçaste
 Para a Eterna Pureza o eterno voo.
 Quem ao tempo cortar pudera as asas
 Se deleitoso voa? Quem pudera
 Sustar a hora abençoada e curta
 Da ventura que foge, e sobre a terra
 O gozo transportar da eternidade?
 Sabina viu correr tecidos de ouro
 Aqueles dias únicos na vida
 Toda enlevo e paixão, sincera e ardente
 Nesse primeiro amor d'alma que nasce
 E os olhos abre ao sol. Tu lhe dormias,
 Consciência; razão, tu lhe fechavas
 A vista interior; e ela seguia
 Ao sabor dessas horas malfurtadas
 Ao cativo e à solidão, sem vê-lo
 O fundo abismo tenebroso e largo
 Que a separa do eleito de seus sonhos,
 Nem pressentir a brevidade e a morte!

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.

Sabina é mãe; o sangue livre

Gira e palpita no cativo seio
 E lhe paga de sobra as dores cruas
 Da longa ausência. Uma por uma, as horas
 Na solidão do campo há de contá-las,
 E suspirar pelo remoto dia
 Em que o veja de novo... Pouco importa,
 Se o materno sentir compensa os males.

Riem-se dela as outras; é seu nome
 O assunto do terreiro. Uma invejosa
 Acha-lhe uns certos modos singulares
 De senhora de engenho; um pajem moço,
 De cobiça e ciúme devorado,
 Desfaz nas graças que em silêncio adora
 E consigo medita uma vingança.
 Entre os parceiros, desfiando a palha
 Com que entrança um chapéu, solenemente
 Um Caçanje ancião refere aos outros
 Alguns casos que viu na mocidade
 De cativas amadas e orgulhosas,
 Castigadas do céu por seus pecados,
 Mortas entre os grilhões do cativo.

Assim falavam eles; tal o aresto
 Da opinião. Quem evitá-lo pode
 Entre os seus, por mais baixo que a fortuna
 Haja tecido o berço? Assim falavam
 Os cativos do engenho; e porventura
 Sabina o soube e o perdoou.

Volveram

Após os dias da saudade os dias
 Da esperança. Ora, quis fortuna adversa
 Que o coração do moço, tão volúvel

Como a brisa que passa ou como as ondas,
 Nos cabelos castanhos se prendesse
 De donzela gentil, com quem atara
 O laço conjugal: uma beleza
 Pura, como o primeiro olhar da vida,
 Uma flor desbrochada em seus quinze anos,
 Que o moço viu num dos serões da corte
 E cativo adorou. Que há de fazer-lhes
 Agora o pai? Abençoar os noivos
 E ao regaço trazê-los da família.

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...”

Ia a cair nas águas,
 Quando súbito horror lhe toma o corpo;
 Gelado o sangue e trêmula recua,
 Vacila e tomba sobre a relva. A morte
 Em vão a chama e lhe fascina a vista;
 Vence o instinto de mãe. Erma e calada
 Ali ficou. 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.

Os Orizes

(Fragmento)

I

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 despreza 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.

II

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.
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. Indomável
Essa terra não é; pronto lhes volve
O semeado pão; vecejam flores
Com que a rudez tempera a extensa mata,
E o fruto pende dos curvados ramos
Do arvoredos. Harta messe do homem rude,
Que tem na ponta da farpada seta
O pesado tapir, que lhes não foge,
Nhandu, que à flor da terra inquieta voa,
Sobejo pasto, e deleitoso e puro
Da selvagem nação. Nunca vaidade
De seu nome souberam, mas a força,
Mas a destreza do provado braço
Os foros são do império a que hão sujeito
Todo aquele sertão. Murmuram longe,
Contra eles, as gentes debeladas
Vingança e ódio. Os ecos repetiram
Muita vez a pocema de combate;
Nuvens e nuvens de afiadas setas

Todo o ar cobriram; mas o extremo grito
Da vitória final só deles fora.

III

Despem armas de guerra; a paz os chama
E o seu bárbaro rito. Alveja perto
O dia em que primeiro a voz levante
A ave sagrada, o nume de seus bosques,
Que de agouro chamamos, Cupuaba
Melancólica e feia, mas ditosa
E benéfica entre eles. Não se curvam
Ao nome de Tupã, que a noite e o dia
No céu reparte, e ao ríspido guerreiro
Guarda os sonhos do Ibaque e eternas danças.
Seu deus único é ela, a benfazeja
Ave amada, que os campos despoeira
Das venenosas serpes, — viva imagem
Do tempo vingador, lento e seguro,
Que as calúnias, a inveja e o ódio apagam,
E ao conspurcado nome o alvor primeiro
Restitui. Uso é deles celebrar-lhe
Com festas o primeiro e o extremo canto.

IV

Terminara o cruento sacrifício.
Ensopa o chão da dilatada selva
Sangue de caititus, que o pio intento
Largos meses cevou; bárbara usança
Também de alheios climas. As donzelas,
Mal saídas da infância, inda embebidas
Nos ledos jogos de primeira idade,
Ao brutal sacrifício... Oh! cala, esconde,

Lábio cristão, mais bárbaro costume.

V

Agora a dança, agora alegres vinhos,
 Três dias há que de inimigos povos
 Esquecidos os trazem. Sobre um tronco
 Sentado o chefe, carregado o rosto,
 Inquieto o olhar, o gesto pensativo,
 Como alheio ao prazer, de quando em quando
 À multidão dos seus a vista alonga,
 E um rugido no peito lhe murmura.
 Quem a fronte enrugara do guerreiro?
 Inimigo não foi, que o medo nunca
 O sangue lhe esfriou, nem vão receio
 Da batalha futura o desenlace
 Lhe fez incerto. Intrépidos como ele
 Poucos vira este céu. Seu forte braço,
 Quando vibra o tacape nas pelejas,
 De rasgados cadáveres o campo
 Inteiro alastra, e ao peito do inimigo,
 Como um grito de morte a voz lhe soa.
 Nem só nas gentes o terror infunde;
 É fama que em seus olhos cor da noite,
 Inda criança, um gênio lhe deixara
 Misteriosa luz, que as forças quebra
 Da onça e do jaguar. Certo é que um dia
 (A tribo o conta, e seus pajés o juram)
 Um dia em que, do filho acompanhado,
 Ia costeando a orla da floresta,
 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. Ureth 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.

O Corvo
(Edgar Poe)

Em certo dia, à hora, à hora
Da meia-noite que apavora,
Eu, caindo de sono e exausto de fadiga,
Ao pé de muita lauda antiga,
De uma velha doutrina, agora morta,
Ia pensando, quando ouvi à porta
Do meu quarto um soar devagarinho
E disse estas palavras tais:
“É alguém que me bate à porta de mansinho;
Há de ser isso e nada mais.”.

Ah! bem me lembro! bem me lembro!
Era no glacial dezembro;
Cada brasa do lar sobre o chão refletia
A sua última agonia.
Eu, ansioso pelo sol, buscava
Sacar daqueles livros que estudava
Repouso (em vão!) à dor esmagadora
Destas saudades imortais
Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora,
E que ninguém chamará mais.

E o rumor triste, vago, brando
Das cortinas ia acordando
Dentro em meu coração um rumor não sabido
Nunca por ele padecido.
Enfim, por aplacá-lo aqui no peito,
Levantei-me de pronto, e: “Com efeito,
(Disse) é visita amiga e retardada
Que bate a estas horas tais.
É visita que pede à minha porta entrada:

Há de ser isso e nada mais.”.

Minh'alma então sentiu-se forte;

Não mais vacilo e desta sorte

Falo: “Imploro de vós, — ou senhor ou senhora,

Me desculpeis tanta demora.

Mas como eu, precisado de descanso,

Já cochilava, e tão de manso e manso

Batestes, não fui logo, prestemente,

Certificar-me que aí estais.”.

Disse; a porta escancarou, acho a noite somente,

Somente a noite, e nada mais.

Com longo olhar escruto a sombra,

Que me amedronta, que me assombra,

E sonho o que nenhum mortal há já sonhado,

Mas o silêncio amplo e calado,

Calado fica; a quietação quieta;

Só tu, palavra única e diletta,

Lenora, tu, como um suspiro escasso,

Da minha triste boca saís;

E o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço;

Foi isso apenas, nada mais.

Entro co'a alma incendiada.

Logo depois outra pancada

Soa um pouco mais forte; eu, voltando-me a ela:

“Seguramente, há na janela

Alguma cousa que sussurra. Abramos ,

Eia, fora o temor, eia, vejamos

A explicação do caso misterioso

Dessas duas pancadas tais.

Devolvamos a paz ao coração medroso

Obra do vento e nada mais.”.

Abro a janela, e de repente,
 Vejo tumultuosamente
 Um nobre corvo entrar, digno de antigos dias.
 Não despendeu em cortesias
 Um minuto, um instante. Tinha o aspecto
 De um lorde ou de uma lady. E pronto e recto,
 Movendo no ar as suas negras alas,
 Acima voa dos portais,
 Trepando, no alto da porta, em um busto de Palas;
 Trepado fica, e nada mais.

Diante da ave feia e escura,
 Naquela rígida postura,
 Com o gesto severo, — o triste pensamento
 Sorriu-me ali por um momento,
 E eu disse: “Ó tu que das noturnas plagas
 Vens, embora a cabeça nua tragas,
 Sem topete, não és ave medrosa,
 Dize os teus nomes senhoriais;
 Como te chamas tu na grande noite umbrosa?”
 E o corvo disse; “Nunca mais.”

Vendo que o pássaro entendia
 A pergunta que lhe eu fazia,
 Fico atônito, embora a resposta que dera
 Dificilmente lha entendera.
 Na verdade, jamais homem há visto
 Cousa na terra semelhante a isto:
 Uma ave negra, friamente posta
 Num busto, acima dos portais,
 Ouvir uma pergunta e dizer em resposta
 Que este é seu nome: “Nunca mais.”

No entanto, o corvo solitário
 Não teve outro vocabulário,
 Como se essa palavra escassa que ali disse
 Toda a sua alma resumisse.
 Nenhuma outra proferiu, nenhuma,
 Não chegou a mexer uma só pluma,
 Até que eu murmurei: “Perdi outrora
 Tantos amigos tão leais!
 Perderei também este em regressando a aurora.”.
 E o corvo disse: “Nunca mais!”

Estremeço. A resposta ouvida
 É tão exata! é tão cabida!
 “Certamente, digo eu, essa é toda a ciência
 Que ele trouxe da convivência
 De algum mestre infeliz e acabrunhado
 Que o implacável destino há castigado
 Tão tenaz, tão sem pausa, nem fadiga,
 Que dos seus cantos usuais
 Só lhe ficou, na amarga e última cantiga,
 Esse estribilho: ‘Nunca mais.’”.

Segunda vez, nesse momento,
 Sorriu-me o triste pensamento;
 Vou sentar-me defronte ao corvo magro e rudo;
 E mergulhando no veludo
 Da poltrona que eu mesmo ali trouxera
 Achar procuro a lúgubre quimera,
 A alma, o sentido, o pávido segredo
 Das sílabas fatais,
 Entender o que quis dizer a ave do medo
 Grasando a frase: — Nunca mais.
 Assim posto, devaneando,

Meditando, conjecturando,
 Não lhe falava mais; mas, se lhe não falava,
 Sentia o olhar que me abrasava.
 Conjecturando fui, tranquilo, a gosto,
 Com a cabeça no macio encosto
 Onde os raios da lâmpada caíam
 Onde as tranças angelicais
 De outra cabeça outrora ali se desparziam,
 E agora não se esparzem mais.

Supus então que o ar, mais denso,
 Todo se enchia de um incenso,
 Obra de serafins que, pelo chão roçando
 Do quarto, estavam meneando
 Um ligeiro turíbulo invisível;
 E eu exclamei então: “Um Deus sensível
 Manda repouso à dor que te devora
 Destas saudades imortais.
 Eia, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora.”.
 E o corvo disse: “Nunca mais.”.

“Profeta, ou o que quer que sejas!
 Ave ou demônio que negrejas!
 Profeta sempre, escuta: Ou venhas tu do inferno
 Onde reside o mal eterno,
 Ou simplesmente naufrago escapado
 Venhas do temporal que te há lançado
 Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo
 Tem os seus lares triunfais,
 Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?”
 E o corvo disse: “Nunca mais.”.

“Profeta, ou o que quer que sejas!
 Ave ou demônio que negrejas!

Profeta sempre, escuta, atende, escuta, atende!

Por esse céu que além se estende,
 Pelo Deus que ambos adoramos, fala,
 Dize a esta alma se é dado inda escutá-la
 No Éden celeste a virgem que ela chora
 Nestes retiros sepulcrais,

Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!”

E o corvo disse: “Nunca mais.”.

“Ave ou demônio que negrejas!

Profeta, ou o que quer que sejas!

Cessa, ai, cessa! clamei, levantando-me, cessa!

Regressa ao temporal, regressa
 À tua noite, deixa-me comigo.
 Vai-te, não fique no meu casto abrigo
 Pluma que lembre essa mentira tua.

Tira-me ao peito essas fatais
 Garras que abrindo vão a minha dor já crua.”.

E o corvo disse: “Nunca mais.”.

E o corvo aí fica; ei-lo trepado
 No branco mármore lavrado
 Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho.

Parece, ao ver-lhe o duro cenho,
 Um demônio sonhando. A luz caída
 Do lampião sobre a ave aborrecida
 No chão espraia a triste sombra; e fora
 Das linhas funerais

Que flutuam no chão, a minha alma que chora

Não sai mais, nunca, nunca mais!

Perguntas sem resposta

Vênus formosa, Vênus fulgurava
No azul do céu da tarde que morria,
Quando à janela os braços encostava
Pálida Maria.

Ao ver o noivo pela rua umbrosa,
Os longos olhos ávidos enfia,
E fica de repente cor-de-rosa
Pálida Maria.

Correndo vinha no cavalo baio,
Que ela de longe apenas distinguia,
Correndo vinha o noivo, como um raio...
Pálida Maria!

Três dias são, três dias são apenas,
Antes que chegue o suspirado dia,
Em que eles porão termo às longas penas...
Pálida Maria!

De confusa, naquele sobressalto,
Que a presença do amado lhe trazia,
Olhos acesos levantou ao alto
Pálida Maria.

E foi subindo, foi subindo acima
No azul do céu da tarde que morria,
A ver se achava uma sonora rima...
Pálida Maria!

Rima de amor, ou rima de ventura,
As mesmas são na escala da harmonia.

Pousa os olhos em Vênus que fulgura
Pálida Maria.

E o coração, que de prazer lhe bate,
Acha no astro a fraterna melodia
Que à natureza inteira dá rebate...
Pálida Maria!

Maria pensa: “Também tu, decerto,
Esperas ver, neste final do dia,
Um noivo amado que cavalga perto,
Pálida Maria?”

Isto dizendo, súbito escutava
Um estrépito, um grito e vozeria,
E logo a frente em ânsias inclinava
Pálida Maria.

Era o cavalo, rábido, arrastando
Pelas pedras o noivo que morria;
Maria o viu e desmaiou gritando...
Pálida Maria!

Sobem o corpo, vestem-lhe a mortalha,
E a mesma noiva, semimorta e fria,
Sobre ele as folhas do noivado espalha.
Pálida Maria!

Cruzam-lhe as mãos, na derradeira prece
Muda que o homem para cima envia,
Antes que desça à terra em que apodrece.
Pálida Maria!

Seis homens tomam do caixão fechado

E vão levá-lo à cova que se abria;
Terra e cal e um responso recitado...

Pálida Maria!

Quando, três sóis passados, rutilava
A mesma Vênus, no morrer do dia,
Tristes olhos ao alto levantava

Pálida Maria.

E murmurou: “Tens a expressão do goivo,
Tens a mesma roaz melancolia;
Certamente perdeste o amor e o noivo,

Pálida Maria?”

Vênus, porém, Vênus brilhante e bela,
Que nada ouvia, nada respondia,
Deixa rir ou chorar numa janela

Pálida Maria.

A mosca azul

Era uma mosca azul, asas de ouro e granada,
 Filha da China ou do Indostão,
Que entre as folhas brotou de uma rosa encarnada,
 Em certa noite de verão.

E zumbia, e voava, e voava, e zumbia,
 Refulgindo ao clarão do sol
E da lua, — melhor do que refulgiria
 Um brilhante do Grão-Mogol.

Um poleá que a viu, espantado e tristonho,
 Um poleá lhe perguntou:
“Mosca, esse refulgir, que mais parece um sonho,
 Dize, quem foi que to ensinou?”

Então ela, voando, e revoando, disse:
 — “Eu sou a vida, eu sou a flor
Das graças, o padrão da eterna meninice,
 E mais a glória, e mais o amor.”.

E ele deixou-se estar a contemplá-la, mudo,
 E tranquilo, como um faquir,
Como alguém que ficou deslumbrado de tudo,
 Sem comparar, nem refletir.

Entre as asas do inseto, a voltear no espaço,
 Uma cousa lhe pareceu
Que surdia, com todo o resplendor de um paço,
 E viu um rosto, que era o seu.

Era ele, era um rei, o rei de Caxemira,
 Que tinha sobre o colo nu,

Um imenso colar de opala, e uma safira
Tirada ao corpo de Vishnu.

Cem mulheres em flor, cem nairas superfinas,
Aos pés dele, no liso chão,
Espreguiçam sorrindo as suas graças finas,
E todo o amor que têm lhe dão.

Mudos, graves, de pé, cem etíopes feios,
Com grandes leques de avestruz,
Refrescam-lhes de manso os aromados seios,
Voluptuosamente nus.

Vinha a glória depois; — quatorze reis vencidos,
E enfim as páreas triunfais
De trezentas nações, e os parabéns unidos
Das coroas ocidentais.

Mas o melhor de tudo é que no rosto aberto
Das mulheres e dos varões,
Como em água que deixa o fundo descoberto,
Via limpos os corações.

Então ele, estendendo a mão calosa e tosca,
Afeita a só carpintejar,
Com um gesto pegou na fulgurante mosca,
Curioso de a examinar.

Quis vê-la, quis saber a causa do mistério.
E, fechando-a na mão, sorriu
De contente, ao pensar que ali tinha um império,
E para casa se partiu.

Alvoroçado chega, examina, e parece

Que se houve nessa ocupação
Miudamente, como um homem que quisesse
Dissecar a sua ilusão.

Dissecou-a, a tal ponto, e com tal arte, que ela,
Rota, baça, nojenta, vil,
Sucumbiu; e com isto esvaiu-se-lhe aquela
Visão fantástica e subtil.

Hoje, quando ele aí vai, de áloe e cardamomo
Na cabeça, com ar taful,
Dizem que ensandeceu, e que não sabe como
Perdeu a sua mosca azul.

Os animais iscados da peste

(La Fontaine)

Mal que espalha o terror e que a ira celeste
 Inventou para castigar
 Os pecados do mundo, a peste, em suma, a peste,
 Capaz de abastecer o Aqueronte num dia,
 Veio entre os animais lavrar;
 E, se nem tudo sucumbia,
 Certo é que tudo adoecia.

Já nenhum, por dar mate ao moribundo alento,
 Catava mais nenhum sustento.

Não havia manjar que o apetite abrisse,
 Raposa ou lobo que saísse
 Contra a presa inocente e mansa,
 Rola que à rola não fugisse,
 E onde amor falta, adeus, folgança.

O leão convocou uma assembleia e disse:
 “Sócios meus, certamente este infortúnio veio
 A castigar-nos de pecados.
 Que o mais culpado entre os culpados
 Morra por aplacar a cólera divina.
 Para a comum saúde esse é, talvez, o meio.
 Em casos tais é de uso haver sacrificados;
 Assim a história no-lo ensina.
 Sem nenhuma ilusão, sem nenhuma indulgência,
 Pesquisemos a consciência.
 Quanto a mim, por dar mate ao ímpeto glutão,
 Devorei muita carneirada.
 Em que é que me ofendera? em nada.
 E tive mesmo ocasião
 De comer igualmente o guarda da manada.
 Portanto, se é mister sacrificar-me, pronto.
 Mas, assim como me acusei,

Bom é que cada um se acuse, de tal sorte
 Que (devemos querê-lo, e é de todo ponto
 Justo) caiba ao maior dos culpados a morte”.

“— Meu senhor, acudiu a raposa, é ser rei
 Bom demais; é provar melindre exagerado.

Pois então devorar carneiros,
 Raça lorpa e vilã, pode lá ser pecado?

Não. Vós fizeste-lhes, senhor,
 Em os comer, muito favor.

E no que toca aos pegureiros,
 Toda a calamidade era bem merecida,

Pois são daquelas gentes tais
 Que imaginaram ter posição mais subida
 Que a de nós outros animais.”

Disse a raposa, e a corte aplaudiu-lhe o discurso.

Ninguém do tigre nem do urso,
 Ninguém de outras iguais senhorias do mato,

Inda entre os atos mais daninhos,
 Ousava esmerilhar um ato;
 E até os últimos rafeiros,

Todos os bichos rezingueiros

Não eram, no entender geral, mais que uns santinhos.

Eis chega o burro: “— Tenho ideia que no prado

De um convento, indo eu a passar, e picado

Da ocasião, da fome e do capim viçoso,

E pode ser que do tinhoso,
 Um bocadinho lambisquei

Da plantação. Foi um abuso, isso é verdade.”

Mal o ouviu, a assembleia exclama: “Aqui del-rei!”

Um lobo, algo letrado, arenga e persuade

Que era força imolar esse bicho nefando,

Empesteado autor de tal calamidade;

E o pecadilho foi julgado

Um atentado.

Pois comer erva alheia! ó crime abominando!

Era visto que só a morte

Poderia purgar um pecado tão duro

E o burro foi ao reino escuro.

Segundo sejas tu miserável ou forte

Áulicos te farão detestável ou puro.

Dante

(Inferno, canto XXV)⁹⁶⁹

Acabara o ladrão, e, ao ar erguendo
As mãos em figas, deste modo brada:
“Olha, Deus, para ti o estou fazendo!”

E desde então me foi a serpe amada,
Pois uma vi que o colo lhe prendia,
Como a dizer: “não falarás mais nada!”

Outra os braços na frente lhe cingia
Com tantas voltas e de tal maneira
Que ele fazer um gesto não podia.

Ah! Pistoia, por que numa fogueira
Não ardes tu, se a mais e mais impuros,
Teus filhos vão nessa mortal carreira?

Eu, em todos os círculos escuros
Do inferno, alma não vi tão rebelada,
Nem a que em Tebas resvalou dos muros.

E ele fugiu sem proferir mais nada.
Logo um centauro furioso assoma
A bradar: “Onde, aonde a alma danada?”

Marema não terá tamanha soma
De reptis quanta vi que lhe ouriçava
O dorso inteiro desde a humana coma.

Junto à nuca do monstro se elevava

⁹⁶⁹ Há um equívoco nas *Poesias completas*, que indica que a tradução é um canto do “Purgatório” e não do “Inferno”.

De asas abertas um dragão que enchia
De fogo a quanto ali se aproximava.

“Aquele é Caco, — o Mestre me dizia, —
Que, sob as rochas do Aventino, ousado
Lagos de sangue tanta vez abria.

Não vai de seus irmãos acompanhado
Porque roubou malicioso o armento
Que ali pascia na campanha ao lado,

Hércules com a maça e golpes cento,
Sem lhe doer um décimo ao nefando,
Pôs remate a tamanho atrevimento.”

Ele falava, e o outro foi andando.
No entanto embaixo vinham para nós
Três espíritos que só vimos quando

Atroara este grito: “Quem sois vós?”
Nisto a conversa nossa interrompendo
Ele, como eu, no grupo os olhos pôs.

Eu não os conheci, mas sucedendo,
Como outras vezes suceder é certo,
Que o nome de um estava outro dizendo,

“Cianfa aonde ficou?” Eu, por que esperto
E atento fosse o Mestre em escutá-lo,
Pus sobre a minha boca o dedo aberto.

Leitor, não maravilha que aceitá-lo
Ora te custe o que vás ter presente,
Pois eu, que o vi, mal ousou acreditá-lo.

Eu contemplava-os, quando uma serpente
De seis pés temerosa se lhe atira
A um dos três e o colhe de repente.

Co'os pés do meio o ventre lhe cingira,
Com os da frente os braços lhe peava,
E ambas as faces lhe mordeu com ira.

Os outros dous às coxas lhe alongava,
E entre elas insinua a cauda que ia
Tocar-lhe os rins e dura os apertava.

A hera não se enrosca nem se enfia
Pela árvore, como a horrível fera
Ao pecador os membros envolvia.

Como se fossem derretida cera,
Um só vulto, uma cor iam tomando,
Quais tinham sido nenhum deles era.

Tal o papel, se o fogo o vai queimando,
Antes de negro estar, e já depois
Que o branco perde, fusco vai ficando.

Os outros dous bradavam: “Ora pois,
Agnel, ai triste, que mudança é essa?
Olha que já não és nem um nem dois!”

Faziam ambas uma só cabeça,
E na única face um rosto misto,
Onde eram dois, a aparecer começa.

Dos quatro braços dous restavam, e isto,

Pernas, coxas e o mais ia mudado
Num tal composto que jamais foi visto.

Todo o primeiro aspecto era acabado;
Dous e nenhum era a cruel figura,
E tal se foi a passo demorado.

Qual cameleão, que variar procura
De sebe às horas em que o sol esquenta,
E correndo parece que fulgura,

Tal uma curta serpe se apresenta,
Para o ventre dos dous corre acendida,
Lívida e cor de um bago de pimenta.

E essa parte por onde foi nutrida
Tenra criança antes que à luz saísse,
Num deles morde, e cai toda estendida.

O ferido a encarou, mas nada disse;
Firme nos pés, apenas bocejava,
Qual se de febre ou sono ali caísse.

Frente a frente, um ao outro contemplava,
E à chaga de um, e à boca de outro, forte
Fumo saía e no ar se misturava.

Cale agora Lucano a triste morte
De Sabelo e Nasídio, e atento esteja
Que o que lhe vou dizer é de outra sorte.

Cale-se Ovídio e neste quadro veja
Que, se Aretusa em fonte nos há posto
E Cadmo em serpe, não lhe tenho inveja.

Pois duas naturezas rosto a rosto
Não transmudou, com que elas de repente
Trocassem a matéria e o ser oposto.

Tal era o acordo entre ambas que a serpente
A cauda em duas caudas fez partidas,
E a alma os pés ajuntava estreitamente.

Pernas e coxas vi-as tão unidas
Que nem leve sinal dava a juntura
De que tivessem sido divididas.

Imita a cauda bífida a figura
Que ali se perde, e a pele abranda, ao passo
Que a pele do homem se tornava dura.

Em cada axila vi entrar um braço,
A tempo que iam esticando à fera
Os dous pés que eram de tamanho escasso.

Os pés de trás a serpe os retorcera
Até formarem-lhe a encoberta parte,
Que no infeliz em pés se convertera.

Enquanto o fumo os cobre, e de tal arte
A cor lhes muda e põe à serpe o velo
Que já da pele do homem se lhe parte,

Um caiu, o outro ergueu-se, sem torcê-lo
Aquele torvo olhar com que ambos iam
A trocar entre si o rosto e o vê-lo.

Ao que era em pé as carnes lhe fugiam

Para as fontes, e ali do que abundava
Duas orelhas de homem lhe saíam.

E o que de sobra ainda lhe ficava
O nariz lhe compõe e lhe perfaz
E o lábio lhe engrossou quanto bastava.

A boca estende o que por terra jaz
E as orelhas recolhe na cabeça,
Bem como o caracol às pontas faz.

A língua, que era então de uma só peça,
E prestes a falar, fendida vi-a,
Enquanto a do outro se une, e o fumo cessa.

A alma, que assim tornado em serpe havia,
Pelo vale fugiu assobiando,
E esta lhe ia falando e lhe cuspia.

Logo a recente espádua lhe foi dando
E à outra disse: “Ora com Buoso mudo;
Rasteje, como eu vinha rastejando!”

Assim na cova sétima vi tudo
Mudar e transmudar; a novidade
Me absolva o estilo desornado e rudo.

Mas que um tanto perdesse a claridade
Dos olhos meus, e turva a mente houvesse,
Não fugiram com tanta brevidade,

Nem tão ocultos, que eu não conhecesse
Puccio Sciancato, única ali vinda
Alma que a forma própria não perdesse;

O outro chorá-lo tu, Gaville, ainda.

Clódia

Era Clódia a vergôntea ilustre e rara
 De uma família antiga. Tez morena,
 Como a casca do pêsego, deixava
 Transparecer o sangue e a juventude.
 Era a romana ardente e imperiosa
 Que os ecos fatigou de Roma inteira
 Co'a narração das longas aventuras.
 Nunca mais gentil fronte o sol da Itália
 Amoroso beijou, nem mais gracioso
 Corpo envolveram túnicas de Tiro.
 Sombrios, como a morte, os olhos eram.
 A vermelha botina em si guardava
 Breve, divino pé. Úmida boca,
 Como a rosa que os zéfiros convida,
 Os beijos convidava. Era o modelo
 Da luxuosa Lâmia, — aquela moça
 Que o marido esqueceu, e amou sem pejo
 O músico Polião. De mais, fazia
 A ilustre Clódia trabalhados versos;
 A cabeça curvava pensativa
 Sobre as tabelas nuas; invocava
 Do clássico Parnaso as musas belas,
 E, se não mente linguaruda fama,
 Davam-lhe inspiração vadias musas.

O ideal da matrona austera e fria,
 Caseira e nada mais, esse acabava.
 Bem hajas tu, patrícia desligada
 De preconceitos vãos, tu que presides
 Aos festim dos rapazes, tu que estendes
 Sobre verdes coxins airosas formas,
 Enquanto o esposo, consultando os dados,

Perde risonho válidos sestércios...
E tu, viúva mísera, deixada
Na flor dos anos, merencória e triste,
Que seria de ti, se o gozo e o luxo
Não te alegrassem a alma? Cedo esquece
A memória de um óbito. E bem hajas,
Discreto esposo, que morreste a tempo.
Perdes, bem sei, dos teus rivais sem conta
Os custosos presentes, as ceatas,
Os jantares opíparos. Contudo,
Não verás cheia a casa de crianças
Loiras obras de artífices estranhos.

Baias recebe a celebrada moça
Entre festins e júbilos. Faltava
Ao pomposo jardim das lácias flores
Esta rosa de Paestum. Chega; é ela,
É ela, a amável dona. O céu ostenta
A larga face azul, que o sol no ocaso
Co'os frouxos raios desmaiado tinge.
Terno e brando abre o mar o espúmeo seio;
Moles respiram virações do golfo.
Clódia chega. Tremei, moças amadas;
Ovelhinhas dos plácidos idílios,
Roma vos manda esta faminta loba.
Prendei, prendei com vínculos de ferro,
Os volúveis amantes, que os não veja
Esta formosa Páris. Inventai-lhes
Um filtro protetor, um filtro ardente,
Que o fogo leve aos corações rendidos,
E aos vossos pés eternamente os prenda;
Clódia... Mas, quem pudera, a frio e a salvo,
Um requebro afrontar daqueles olhos,
Ver-lhe o túrgido seio, as mãos, o talhe,

O andar, a voz, ficar mármore frio
 Ante as súplicas graças? Menor pasmo
 Fora, se ao gladiador, em pleno circo,
 A pantera africana os pés lambesse,
 Ou se, à cauda de indômito cavalo,
 Ovantes hostes arrastassem César.

Coroados de rosas os convivas
 Entram. Trajam com graças vestes novas
 Tafuis de Itália, finos e galhardos
 Patrícios da república expirante,
 E madamas faceiras. Vem entre eles
 Célio, a flor dos vadios, nobre moço,
 E opulento, o que é mais. Ambicioso
 Quer triunfar na clássica tribuna
 E honras aspira até do consulado.
 Mais custoso labor não vestem damas,
 Nem aroma melhor do seio exalam.
 Tem na altivez do olhar sincero orgulho,
 E certo que o merece. Entre os rapazes
 Que à noite correm solitárias ruas,
 Ou nos jardins de Roma o luxo ostentam,
 Nenhum como ele, com mais ternas falas,
 Galanteou, vencendo, as raparigas.

Entra: pregam-se nele cobiçosos
 Olhos que amor venceu, que amor domina,
 Olhos fiéis ao férvido Catulo.

O poeta estremece. Brando e frio,
 O marido de Clódia os olhos lança
 Ao mancebo, e um sorriso complacente
 A boca lhe abre. Imparcial na luta,
 Vença Catulo ou Célio, ou vençam ambos,

Não se lhe opõe o dono: o aresto aceita.

Vistes já como as ondas tumultuosas,
 Uma após outra, vêm morrer à praia,
 E mal se rompe o espúmeo seio àquela,
 Já esta corre e expira? Tal no peito
 Da calorosa Lésbia nascem, morrem
 As volúveis paixões. Vestal do crime,
 Dos amores vigia a chama eterna,
 Não a deixa apagar; pronto lhe lança
 Óleo com que a alimente. Enrubescido
 De ternura e desejo o rosto volve
 Ao mancebo gentil. Baldado empenho!
 Indiferente aos mágicos encantos,
 Célio contempla a moça. Olhar mais frio,
 Ninguém deitou jamais a graças tantas.
 Ela insiste; ele foge-lhe. Vexada,
 A moça inclina lânguida a cabeça...
 Tu nada vês, desapegado esposo,
 Mas o amante vê tudo.

Clódia arranca

Uma rosa da fronte, e as folhas deita
 Na taça que enche generoso vinho.
 “Célio, um brinde aos amores!” diz, e entrega-lha.
 O cortejado moço os olhos lança,
 Não a Clódia, que a taça lhe oferece,
 Mas a outra não menos afamada,
 Dama de igual prosápia e iguais campanhas,
 E taça igual lhe aceita. Afronta é esta
 Que à moça faz subir o sangue às faces,
 Aquele sangue antigo, e raro, e ilustre,
 Que atravessou puríssimo e sem mescla
 A corrente dos tempos... Uma Clódia!

Tamanha injúria! Ai, não! mais que a vaidade,
 Mais que o orgulho de raça, o que te pesa,
 O que te faz doer, viciosa dama,
 É ver que uma rival merece o zelo
 Deste pimpão de amores e aventuras.
 Pega na taça o néscio esposo e bebe,
 Com o vinho, a vergonha. Sombra triste,
 Sombra de ocultas e profundas mágoas,
 Tolda a frente ao poeta.

Os mais, alegres,

Vão ruminando a saborosa ceia;
 Circula o dito equívoco e chistoso,
 Comentam-se os decretos do senado,
 O molho mais da moda, os versos últimos
 De Catulo, os leões mandados de África,
 E as vitórias de César. O epigrama
 Rasga a pele ao caudilho triunfante;
 Chama-lhe este: “O larápio endividado”,
 Aquele: “Vênus calva”, outro: “O bitínio...”
 Oposição de ceias e jantares,
 Que a marcha não impede ao crime e à glória.

Sem liteira, nem líbicos escravos,
 Clódia vai consultar armênio arúspice.
 Quer saber se há de Célio amá-la um dia
 Ou desprezá-la sempre. O armênio estava
 Meditabundo, à luz escassa e incerta
 De uma candeia etrusca; aos ombros dele
 Decrépita coruja os olhos abre.
 “Velho, aqui tens dinheiro (a moça fala),
 Se à tua inspiração é dado agora
 Adivinhar as cousas do futuro,
 Conta-me...” O resto expõe. Ergue-se o velho

Súbito. Os olhos lança cobiçosos
 À fulgente moeda. — “Saber queres
 Se te há de amar esse mancebo esquivo?”
 — “Sim.” — Cochilava a um canto descuidada
 A avezinha de Vênus, branca pomba
 Lança mão dela o arúspice, e de um golpe
 Das entranhas lhe arranca o sangue e a vida.
 Olhos fitos no velho a moça aguarda
 A sentença da sorte; empalidece
 Ou ri, conforme do ancião no rosto
 Ocultas impressões vêm debuxar-se.
 “Bem haja Vênus! a vitória é tua!
 O coração da vítima palpita
 Inda que morto já...”

Não eram ditas

Estas palavras, entra um vulto... É ele?
 És tu, cioso amante!

A voz lhes falta,
 Aos dous, contemplam-se ambos, interrogam-se;
 Rompe afinal o lúgubre silêncio...

Quando o vate acabou, tinha nos braços
 A namorada moça. Lacrimosa,
 Tudo confessa. Tudo lhe perdoa
 O desvairado amante. “Nuvem leve
 Isto foi; deixa lá memórias tristes,
 Erros que te perdoo; amemos, Lésbia;
 A vida é nossa; é nossa a juventude.”
 “Oh! tu és bom!” — “Não sei; amo e mais nada.
 Foge o mal donde amor plantou seus lares.
 Amar é ser do céu.” Súplices olhos
 Que a dor umedecera e que umedecem

Lágrimas de ternura, os olhos buscam
Do poeta; um sorriso lhes responde,
E um beijo sela esta aliança nova.

Quem jamais construiu sólida torre
Sobre a areia volúvel? Poucos dias
Decorreram; viçosas esperanças
Súbito renascidas, folha a folha,
Alastraram a terra. Ingrata e fria,
Lésbia esqueceu Catulo. Outro lhe pede
Prêmio à recente, abrasadora chama;
Faz-se agora importuno o que era esquivo.
Vitória é dela; o arúspice acertara.

Velho fragmento

I

..... Reinava
 Afonso VI. Da coroa em nome
 Governava Alvarenga, incorruptível
 No serviço do rei, astuto e manso,
 Alcaide-mor e protetor das armas;
 No mais, amigo deste povo infante,
 Em cujo seio plácido vivia
 Até que uma revolta misteriosa
 Na cadeia o meteu. O douto Mustre
 A vara de ouvidor nas mãos sustinha.

.....

II

Que lance há i, nessa comédia humana,
 Em que não entrem moças? Descorada,
 Como heroína de romance de hoje,
 Alva, como as mais alvas deste mundo,
 Tal, que disseras lhe negara o sangue
 A madre natureza, Margarida
 Tinha o suave, delicado aspecto
 De uma santa de cera, antes que a tinta
 O matiz beatífico lhe ponha.
 Era alta e fina, senhoril e bela,
 Delicada e subtil. Nunca mais vivo
 Transparecera em rosto de donzela
 Vergonhoso pudor, agreste e rude,
 Que até de uns simples olhos se ofendia,
 E chegava a corar, se o pensamento

Lhe adivinhava anônimo suspiro
 Ou remota ambição de amante ousado.
 Era vê-la, ao domingo, caminhando
 À missa, co'os parentes o os escravos
 A um de fundo, em grave e compassada
 Procissão; era ver-lhe a compostura,
 A devoção com que escutava o padre,
 E no ágnus-dei levava a mão ao peito,
 Mão que enchia de fogos e desejos
 Dez ou doze amadores respeitosos
 De suas graças, vários na figura,
 Na posição, na idade e no juízo,
 E que ali mesmo, à luz dos bentos círios
 (Tão de longe vêm já os maus costumes)!
 Ousavam inda suspirar por ela.

III

Entre esses figurava o moço Vasco.
 Vasco, a flor dos vadios da cidade,
 Namorador dos adros das igrejas,
 Tافل de cavalhadas, consumado
 Nas hípicas façanhas, era o nome
 Que mais na baila andava. Moça havia
 Que por ele trocara (erro de moça)!
 O seu lugar no céu; e este pecado,
 Inda que todo interior e mudo,
 Dous terços lhe custou de penitência
 Que o confessor lhe impôs. Era sabido
 Que nas salas da casa do governo,
 Certa noite, de mágoa desmaiaram
 Duas damas rivais, porque o magano
 As cartas confundira do namoro.

Estas proezas tais, que o fértil vulgo
Com aumentos de casa encarecia,
E a bem lançada perna, e o luzidio
Dos sapatos, e as sedas e os veludos,
E o franco aplauso de uns, e a inveja de outros,
O cetro lhe doaram dos peraltas.

IV

E, contudo, era em vão que à ingênua dama
A flor do esquivo coração pedia;
Inúteis os suspiros lhe brotavam
Do íntimo do peito; nem da esperta
Mucama, — natural cúmplice amiga
Desta sorte de crimes, — lhe valiam
Os recados de boca; — nem as longas,
Maviosas letras em papel bordado,
Atadas co' a simbólica fitinha
Cor de esperança, — e olhares derretidos,
Se a topava à janela, — raro evento,
Que o pai, varão de bolsa e qualidade,
Que repousava das fadigas longas
Havidas no mercado de africanos,
Era um tipo de sólidas virtudes
E muita experiência. Poucas vezes
Ia à rua. Nas horas de fastio,
A jogar o gamão, ou recostado,
Com um vizinho, a tasquinhar nos outros,
Sem trabalho maior, passava o tempo.

V

Ora, em certo domingo, houve luzida
 Festa de cavalhadas e argolinhas,
 Com danças ao ar livre e outros folgares,
 Recreios do bom tempo, infância d'arte,
 Que o progresso apagou, e nós trocamos
 Por brincos mais da nossa juventude
 E melhores decerto; tão ingênuos,
 Tão simples, não. Vão longe aquelas festas,
 Usos, costumes são que se perderam,
 Como se hão perder os nossos de hoje,
 Nesse rio caudal que tudo leva
 Impetuoso ao vasto mar dos séculos.

VI

Abalada a cidade, quase tanto
 Como nos dias da solene festa
 Da grande aclamação, de que inda falam
 Com saudade os muchachos de outro tempo,
 Varões agora de medida e peso,
 Todo o povo deixara as casas suas.
 Grato ensejo era aquele! Resoluto
 A correr desta vez uma argolinha,
 O intrépido mancebo empunha a lança
 Dos combates, na frente um capacete
 De longa, verde, flutuante pluma,
 Escancha-se no dorso de um cavalo
 E armado vai para a festiva guerra.
 Ia a passo o corcel, como ia a passo
 Seu pensamento, certo da conquista,
 Se ela visse o brilhante cavaleiro

Que, por amor daqueles belos olhos,
 Derrotar prometia na estacada
 Um cento de rivais. Subitamente
 Vê apontar a ríspida figura
 Do ríspido negreiro; a esposa o segue,
 E logo atrás a suspirada moça,
 Que lentamente e plácida caminha
 Com os olhos no chão. Corpilho a veste
 De azul veludo; a manga arregaçada
 Ate à doce curva, o braço amostra
 Delicioso e nu. A indiana seda
 Que a linda mão de moça arregaçava,
 Com aquela sagaz indiferença
 Que o demo ensina às mais singelas damas,
 A furto lhe mostrou, breve e apertado
 No sapatinho fino, o mais gracioso,
 O mais galante pé que inda há nascido
 Nestas terras: — tacão alto e forrado
 De cetim rubro lhe alteava o corpo,
 E airoso modo lhe imprimia ao passo.

VII

Ao brioso corcel encurta as rédeas
 Vasco, e detém-se. A bela ia caminho
 E iam com ela seus perdidos olhos,
 Quando (visão terrível)! a figura
 Pálida e comovida lhe aparece
 Do Freire, que, como ele namorado,
 Contempla a dama, a suspirar por ela.
 Era um varão distinto o honrado Freire,
 Tabelião da terra, não metido

Nas arengas do bairro. Pouco amante
Dessa gloria que tantas vezes fulge
Quando os mortais mercedores dela
Jazem no eterno pó, não se ilustrara
Com atos de bravura ou de grandeza,
Nem cobiçara as distinções do mando.
Confidente supremo dos que à vida
Dizem o último adeus, só lhe importava
Deitar em amplo in-fólio as derradeiras
Vontades do homem, repartir co' a pena
Pingue ou magra fazenda, já cercada
De farejantes corvos, — grato emprego
A um coração filósofo, e remédio
Para matar as ilusões no peito.
Certo, ver o usurário, que a riqueza
Obteve à custa dos vinténs do próximo,
Comprar a eterna paz na eterna vida
Com biocos de póstumas virtudes;
Em torno dele contemplar ansiados
Os que, durante longo-áridos anos,
De lisonjas e afagos o cercaram;
Depois alegres uns, sombrios outros,
Conforme foi silencioso ou grato
O abastado defunto, — emprego é esse
Pouco adequado a jovens e a poetas.

VIII

Jovem não era, nem poeta o Freire;
Tinha oito lustros e falava em prosa.
Mas que és tu, mocidade? e tu, poesia?
Um auto de batismo? quatro versos?
Ou brancas asas da sensível pomba

Que arrulha em peito humano? Único as perde
Quem o lume do amor nos seios d'alma
Apagar-se-lhe sente. A névoa pode,
Qual turbante mourisco, a cumeada
Das montanhas cingir da nossa terra,
Que muito, se ao redor viceja ainda
Primavera imortal? Um dia, ao vê-la
De tantos requestada a esquiva moça,
Sente o Freire bater-lhe as adormidas
Asas o coração. Que não desdoura,
Antes lhe dá realce e lhe desvinca
A nobre fronte a um homem da justiça,
Como os outros mortais, morrer de amores;
E amar e ser amado é, neste mundo,
A tarefa melhor da nossa espécie,
Tão cheia de outras que não valem nada.