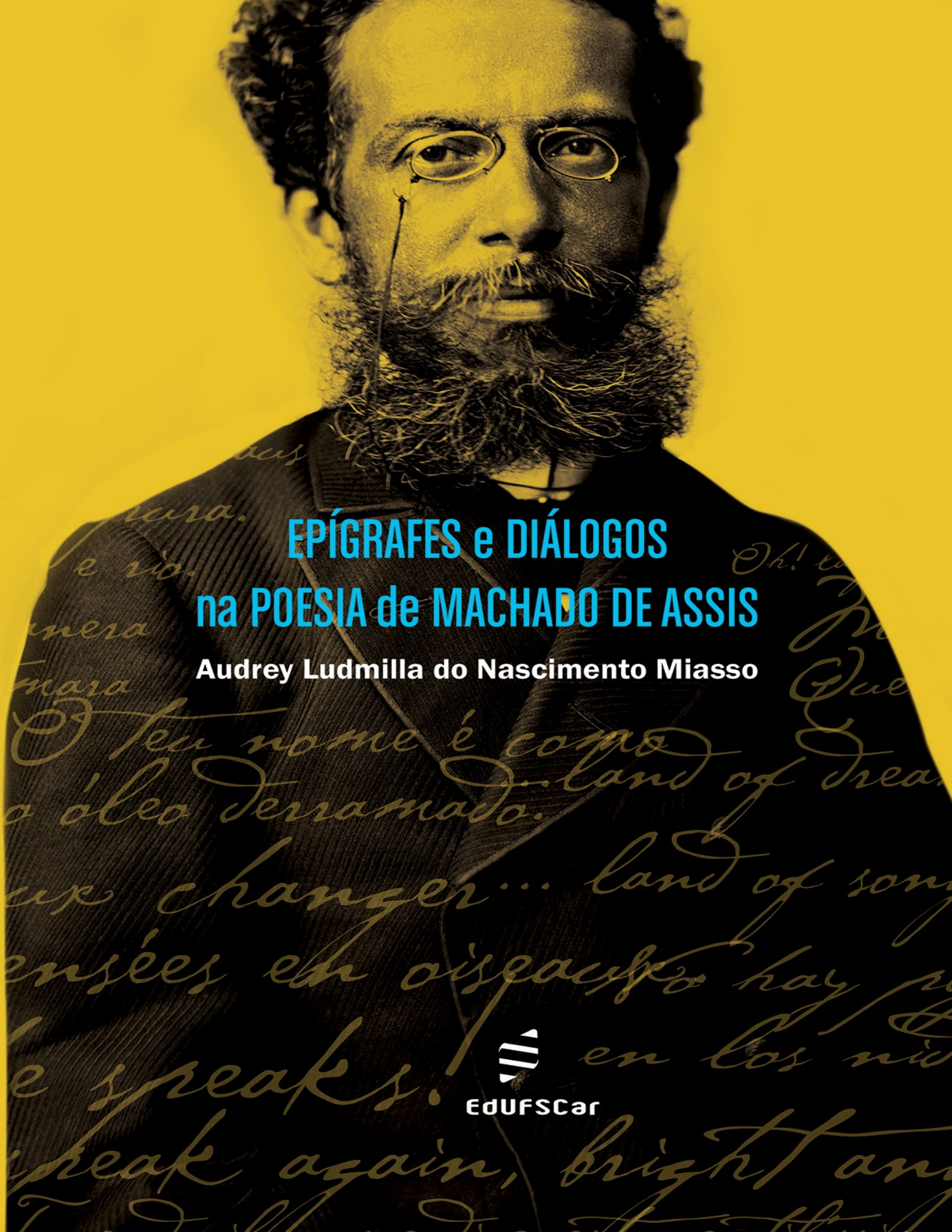


EPÍGRAFES e DIÁLOGOS na POESIA de MACHADO DE ASSIS

Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso

EDUFSCar

Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis

Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MIASSO, A. L. N. *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis* [online]. São Carlos: EdUFSCar, 2017. ISBN: 978-65-80216-14-7. https://doi.org/10.7476/9786580216147.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento 4.0.

REITORA Wanda Aparecida Machado Hoffmann

VICE-REITOR Walter Libardi

DIRETOR DA EDUFSCAR Igor José de Renó Machado

EdUFSCar - Editora da Universidade Federal de São Carlos

CONSELHO EDITORIAL
Ana Lúcia Brandl
Alessandra de Almeida Lucas
Arthur Autran Franco de Sá Neto
Gladis Maria de Barcellos Almeida
Igor José de Renó Machado (Presidente)
Larissa Pires de Andrade
Maria Leonor Ribeiro Casimiro Lopes Assad
Odete Rocha
Piero de Camargo Leirner

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Editora da Universidade Federal de São Carlos
Via Washington Luís, km 235
13565-905 - São Carlos, SP, Brasil
Telefax (16) 3351-8137
www.editora.ufscar.br
edufscar@ufscar.br
Twitter: @EdUFSCar
Facebook: @editora.edufscar

Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis

Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso



© 2017, Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso

Capa
Rafael Chimicatti

Coordenação editorial
Vitor Massola Gonzales Lopes

Projeto gráfico
Renato Zocco

Preparação e revisão de texto
Marcelo Dias Saes Peres
Daniela Silva Guanais Costa
Vivian dos Anjos Martins

Editoração eletrônica
Letícia Paulucci
Walklenguer Oliveira
Bianca Brauer

Coordenadoria de administração, finanças e contratos
Fernanda do Nascimento

Apoio
FAPESP

Processo nº 2017/02041-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária da UFSCar

M618e

Miasso, Audrey Ludmilla do Nascimento.

Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis [livro eletrônico]/ Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso. -- São Carlos: EdUFSCar, 2017.
2630 Kb; ePUB

ISBN – 978-65-80216-14-7

1. Poesia. 2. Assis, Joaquim Maria Machado de, 1839-1908. 3. Epígrafes. 4. Diálogo. I. Título.

CDD – 401 (20ª)
CDU – 869.0(81)-1

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônicos ou mecânicos, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema de banco de dados sem permissão escrita do titular do direito autoral.

Àqueles que enchem minha vida de sorrisos:
Jané, Thamires e Willian.

Agradecimentos

Este trabalho, fruto da dissertação de mestrado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), pôde ganhar fôlego graças à bolsa concedida a mim pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), a que devo meu primeiro agradecimento. O incentivo foi fundamental para que eu pudesse me dedicar exclusivamente à pesquisa, além de possibilitar o diálogo com outros pesquisadores distantes de mim geograficamente.

Agradeço ao sempre gentil e aberto ao diálogo Prof. Dr. Wilton José Marques, meu orientador naquela época e incentivador da publicação em livro deste trabalho que nasceu durante a pesquisa de mestrado. A liberdade da nossa relação e a confiança que depositou em mim durante nosso trabalho possibilitaram o amadurecimento e o crescimento da pesquisa. Agradeço também a leitura atenta e paciente e as generosas contribuições dos professores Hélio de Seixas Guimarães (FFLCH, da Universidade de São Paulo), Diana Junkes (PPGLit, da UFSCar) e Pedro Marques (EFLCH, da Universidade Federal de São Paulo).

À minha família – Jané, Thami, Cacau e Ezequiel (que de algum lugar olha por mim) –, meu obrigada cheio de carinho pelo apoio e pelo zelo comigo. Ao meu querido Willian, um agradecimento cheio de amor pela força e paciência que me ofertou desde sempre.

Agradeço aos meus amigos todos, os quais tornam a vida mais leve e foram refúgio para as angústias que surgiram durante o desenvolvimento da pesquisa. Um muito obrigada especial aos amigos do PPGLit/2014, que sabem das dores e das alegrias do caminho; à minha doce Camila Cano Caporale, que dividiu a vida e o teto comigo durante nosso primeiro ano de mestrado; e à Prof. Me. Rutzkaya Queiroz dos Reis, minha orientadora durante o projeto

de iniciação científica na graduação, hoje amiga, que me ensinou os primeiros passos e que me apresentou a Machado de Assis poeta.

A Deus, o maior de todos os agradecimentos. Sinto-me grata pelas oportunidades e pelas pessoas que Ele colocou na minha vida.

Table of Contents / Sumário / Tabla de Contenido

Front Matter / Elementos Pré-textuais / Páginas Iniciales

Uma leitura em espiral das Epígrafes Machadianas

O Poeta Machado de Assis

Os Primeiros Poemas e as Primeiras Epígrafes

- 1.1 Machado de Assis: versos e epígrafes
- 1.2 Primeiros poemas e o lugar da epígrafe

Crisálidas

- 2.1 O primogênito livro de poemas
- 2.2 Um prefácio laudatório, algumas palavras da crítica e o aniversário das *Crisálidas*
- 2.3 Os poemas e as epígrafes
- 2.4 As Epígrafes no primeiro livro de poemas: falta de regularidade e apoio temático

Falenas

- 3.1 O segundo livro
- 3.2 Assertividade métrica, mas ainda pouca cor local
- 3.3 Os poemas e as epígrafes
- 3.4 O início de um refinamento no uso da epígrafe

Americanas

- 4.1 O livro fora da curva
- 4.2 A busca pela “alma americana” nos versos de 1875
- 4.3 Os poemas e as epígrafes
- 4.4 Aproveitamento temático e histórico das epígrafes

Epígrafes e Influências

- 5.1 O essencial sobrevive nas epígrafes

Apêndice
- Poemas dispersos
- Crisálidas
- Falenas
- Americanas

Referências

Uma leitura em espiral das Epígrafes Machadianas



Hélio de Seixas Guimarães

O assunto escolhido, a extensão e profundidade da pesquisa, a clara organização dos capítulos, a redação precisa e a documentação preciosa incluída como anexo já seriam mais do que suficientes para fazer deste *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis*, originalmente uma dissertação de mestrado, contribuição importante para os estudos sobre Machado de Assis. Além de todas essas qualidades, o livro se distingue pela capacidade de Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso, aproveitando a lição machadiana, em examinar um problema aparentemente periférico e menor em seus mais variados aspectos, ampliando seu alcance e tirando dele consequências que extrapolam em muito a delimitação do seu ponto de partida.

O livro não se contenta, portanto, “apenas” em identificar as fontes das epígrafes que acompanham boa parte dos poemas de Machado de Assis, o que, vale dizer, já seria uma grande contribuição para o estudo da poesia do autor. As epígrafes aqui são descritas e estudadas em relação ao idioma em que aparecem, a seus autores, aos textos dos quais foram pinçadas, ao contexto literário das obras de que foram extraídas, ao fato de terem sido ou não traduzidas por Machado, à maneira como vêm ou não assinadas nos sucessivos livros de poemas.

Como se isso não fosse suficiente para singularizar seu trabalho, Audrey dá mais um passo, analisando e interpretando as conexões entre as epígrafes escolhidas pelo escritor e os versos e estrofes de cada um dos poemas epigrafados. E ainda vai além, mostrando a importância do peritexto na definição e no desenvolvimento do

projeto literário de Machado de Assis, em que a citação a outros textos e autores tem papel decisivo.

A autora distancia-se, assim, da tradicional divisão de Machado de Assis em poeta, teatrólogo, romancista, contista, crítico, missivista, facetas muitas vezes estudadas de maneira estanque, quando não excludente. Com isso, ele é pensado no âmbito deste trabalho não apenas como poeta, mas como escritor que ao longo de toda sua trajetória tanto contribuiu para a definição dos vários gêneros que praticou (poesia, teatro, crítica, conto, romance, correspondência) como para o questionamento dos limites entre eles.

A partir do entendimento de que Machado de Assis constrói uma *poética* a partir de suas leituras, Audrey mostra como autores tão díspares como Miguel de Cervantes, Filinto Elísio, Gonçalves Dias, La Rochefoucauld, Henry Longfellow, Alexandre Dumas Filho, Homero, Dante e Madame de Staël figuram na biblioteca machadiana. Mais do que isso, mostra como esses autores participam e transitam por sua obra como um todo, de modo que o que está na poesia em formato de epígrafe pode aparecer na prosa como alusão ou citação, e vice-versa.

A partir do estudo minucioso de cada um dos poemas recolhidos por Machado em seus livros, e com uma visão integradora da obra, a autora mostra, por exemplo, como os movimentos digressivos que marcam a prosa, principalmente a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, estão presentes desde cedo na sua produção poética.

Dando ainda mais um giro na espiral que descreve a partir do estudo das epígrafes, a autora estuda também a recepção da poesia de Machado de Assis, mostrando como as epígrafes foram importantes e produtivas para a leitura dos poemas pelos contemporâneos do autor.

Audrey acompanha ainda a incidência e o comportamento das epígrafes livro a livro, estudando os modos como Machado as reorganiza em *Poesias completas*, seu “testamento” poético publicado em 1901, no qual reuniu, com modificações, os três volumes de poemas publicados nos anos de 1860 e 1870 – *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas* –, acrescidos de um livro inédito, *Ocidentais*.

O estudo constata que o número de epígrafes diminui ao longo do tempo. *Crisálidas*, livro de estreia, é o mais epigrafado, ao passo que *Ocidentais* não tem nenhum poema com epígrafes. Segundo a interpretação muito plausível da autora, isso teria a ver com a crescente autonomia do escritor, que cada vez mais pôde prescindir dos nomes conhecidos, até não mais precisar evocar autoridades para legitimar sua poesia. Se o jovem escritor precisou de "muletas", como diz, para se posicionar no ambiente literário e construir seu lugar de consagração – e sabemos como Machado foi um escritor cioso da sua reputação e preocupado com a posteridade –, o escritor de *Ocidentais*, presidente da Academia Brasileira de Letras, já não precisava desse recurso.

A autora mostra que a diminuição do número de epígrafes, e mesmo a retirada das epígrafes da primeira edição dos livros para sua incorporação às *Poesias completas*, vem acompanhada de uma assimilação cada vez maior, no interior mesmo dos poemas, de muitas referências e alusões. Para usar uma imagem cara à autora, é como se as epígrafes deixassem sua posição de destaque no alto dos poemas e *escorressem* pelos versos e estrofes, misturando-se a eles. Eis aí outro procedimento a aproximar a poesia de Machado de Assis da sua prosa, que também se torna uma máquina cada vez mais voraz de citações e alusões.

A palavra diálogo, também destacada no título deste livro, refere-se principalmente à interlocução que Machado estabelece com outros escritores. Entretanto, ela caracteriza muito bem a disposição intelectual da autora e seu engajamento com a melhor bibliografia sobre a poesia de Machado de Assis ao dialogar com trabalhos de Cláudio Murilo Leal, Jean-Michel Massa, José Américo Miranda, Manuel Bandeira, Marcelo Sandmann, Rutzkaya Queiroz dos Reis e Wilton Marques, entre outros. No âmbito teórico, o diálogo se estabelece principalmente com os estudos de Gerard Genette e Antoine Compagnon, que contribuem para a fundamentação sólida deste livro.

Ao final da leitura, o leitor saberá quase tudo o que se possa saber sobre o uso das epígrafes na poesia de Machado de Assis e as repercussões do procedimento sobre a obra machadiana como um todo. E não terá dúvida de que está diante de uma pesquisadora

de muito talento e de uma intérprete que oferece com este livro contribuições substantivas para os estudos sobre o autor.

“Machado de Assis mistura a coisas de empréstimo sua própria parte de criação e não nos esqueceremos de dar a César o que lhe pertence. As inumeráveis referências que cruzam a sua obra formam uma trama, mas a tapeçaria é dele mesmo.”

Jean-Michel Massa,
A juventude de Machado de Assis.

O Poeta Machado de Assis



Há muito o nome de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) vem circulando no meio acadêmico em diferentes pesquisas de áreas e temas diversos, do mesmo modo que fora diversa também a produção literária machadiana, que ultrapassou os oitocentos e ainda vigora, e dá frutos dois séculos depois. Pode parecer arriscado pensar a obra de um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras ainda hoje, depois de tantas pesquisas desenvolvidas tanto no campo biográfico quanto no estudo de seu legado enquanto escritor. Contudo, se é verdade que a literatura não se esgota, mas multiplica-se, esse deve ser o caso das pesquisas que se debruçam sobre o trabalho de escritores que compõem o cânone literário brasileiro e que já foram exaustivamente estudados pela academia.

O escritor carioca criado no Morro do Livramento deixou uma obra que nasce na poesia, mas explora também a crítica literária, o teatro, o conto e o romance, sem deixar de lado, ainda, uma ou outra tradução empenhada n'algum desses gêneros. Sem dúvida, foi pela prosa que o escritor se tornou grande, mas o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) não nasceu grande, tampouco nasceu prosador. Os primeiros passos do adolescente Machado se deram na poesia, em 1854, com o singelo "À Ilma. Sra. D. P. J. A.". Apesar de os estudos machadianos acerca da obra poética virem conquistando aos poucos seu espaço, ainda hoje eles são menores em relação ao número de estudos dedicados à prosa, o que, muitas vezes, faz com que o escritor seja fragmentado num poeta menor e num prosador maior. Todavia, esquece-se que Machado de Assis é, seja poeta ou prosador, escritor e, como tal, deve ser visto e estudado em sua completude. Assim, voltar o olhar para a poesia machadiana significa não só entrar num terreno ainda

rasteiramente explorado, haja vista a pouca fortuna crítica acerca de sua poesia, mas abrir possibilidades para novos estudos.

Ainda que o poeta de Corina tenha diminuído a frequência de escrita de seus versos no final da carreira, a produção poética não é de todo abandonada e é natural na obra de qualquer escritor que amadurece que a escrita da juventude traga traços diferentes da escrita madura. O estudo empreendido neste livro[1] se volta para essa escrita da juventude, ainda imatura, um pouco experimental, mas cheia de referências que formarão o escritor da maturidade. Desse modo, a leitura será a da poesia machadiana compilada pelo autor nos seus três primeiros livros de versos: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870) e *Americanas* (1875). Nesses livros, além de algumas temáticas comuns, observou-se o uso constante da epígrafe, especialmente no caso das *Crisálidas*, o mais recheado delas. Olhar para a epígrafe do poema não nos permite encontrar apenas uma fonte de leitura machadiana, mas, sobretudo, entender como Machado articulou em sua obra aquilo que lera, como se deu a costura, como permitiu que sua obra fosse iluminada por outra. Os nomes e obras que assinam as epígrafes dos poemas machadianos certamente fazem parte das referências literárias que formaram o escritor jovem e algumas delas o acompanharam até a maturidade, como William Shakespeare, por exemplo.

A organização do livro se deu pela ordem cronológica, a fim de melhor visualizar como a relação da escrita machadiana com a epígrafe foi se aprimorando ao longo de sua carreira. Assim, temos um primeiro capítulo dedicado a apresentar o poeta e dar alguma noção sobre o estudo das epígrafes dentro do campo da literatura. O poeta é apresentado a partir de um pequeno panorama de seus poemas dispersos publicados na imprensa carioca até o ano de 1864 e o estudo das epígrafes é fundamentado especialmente nas pesquisas de Genette e Compagnon.[2] Já nesse primeiro capítulo é ofertada ao leitor uma pequena amostra do trabalho analítico que se dará nos capítulos dedicados aos livros (segundo, terceiro e quarto capítulos), para melhor se elucidar a relação da epígrafe com a composição machadiana.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo das *Crisálidas*. O volume de epígrafes nesse livro ultrapassa metade das

composições: dos 28 poemas machadianos no livro, 14 são epigrafados, de modo que, desses, os “Versos a Corina” apresentam uma epígrafe para cada uma das suas seis partes. Talvez pelo fato de ser esse o primeiro livro, Machado tenha buscado amparo em excesso para seus versos nos nomes consagrados, como Alfred Musset, Luís Vaz de Camões, Victor Hugo e outros. No capítulo, além da apresentação do livro, são dadas ao leitor as impressões da crítica oitocentista acerca daquela primeira obra e, então, são analisados os poemas epigrafados.

O terceiro e quarto capítulos seguem os moldes do primeiro. Neles são estudadas, respectivamente, as *Falenas* e as *Americanas*. Somando as epígrafes de *Falenas* e *Americanas*, temos quase o número de epígrafes das *Crisálidas*. São nove epígrafes na segunda coletânea de versos e oito na terceira. Dessa maneira, os capítulos num primeiro momento apresentam seus livros, mostram um pouco da recepção crítica de cada um deles e analisam seus poemas epigrafados.

Por sua vez, o último capítulo tece considerações acerca do trabalho empreendido por Machado ao epigrafar seus poemas. Ainda que os capítulos anteriores possam antecipar algumas dessas considerações, faz-se necessário formalizar a observação na tentativa de compreender melhor quais foram as maneiras que o poeta carioca recortou o texto de outrem e colou-o ao seu. A simples observação do abandono progressivo das epígrafes é melhor trabalhada e elaborada nesse capítulo, além de observações como o idioma dessas epígrafes, o período literário predominante, a nacionalidade dos textos, sua tradução ou não, a maneira como a assinatura das epígrafes vai se modificando ao longo das publicações etc.

No fim do livro é ofertado ao leitor um apêndice que se constitui numa coletânea dos poemas machadianos epigrafados com os quais trabalhamos, tanto os poemas dos livros quanto os dois poemas dos dispersos analisados no primeiro capítulo. Assim, o leitor pode experienciar a leitura dos poemas em sua completude, sem interrupções analíticas, além de visualizar a epígrafe no poema, tal qual Machado a colou. Os poemas foram transcritos na ordem

em que aparecem nos livros machadianos, que é também a mesma ordem na qual empenhamos nossa análise.

Para todas as fontes, buscou-se trabalhar com edições publicadas durante o século XIX, na tentativa de melhor nos aproximarmos daquilo que fora lido por nosso poeta. Além disso, nos casos em que a obra se encontra no inventário levantado por Massa e Vianna n'*A biblioteca de Machado de Assis* (2001), como a Bíblia Sagrada, optamos por consultar, quando possível, a mesma obra, ou pelo menos com a mesma tradução ou publicada pela mesma editora. Em alguns casos, graças ao banco de dados levantado pela pesquisadora Marta de Senna,[3] é possível a identificação de alguns autores que serviram de referência tanto para poesia quanto para prosa, como Homero, Dante, Filinto Elísio e outros.

A pesquisa debruça-se sobre aquilo que na literatura saltava aos olhos de Machado e tenta observar como isso era aproveitado em sua obra, como aquilo que leu se tornava parte daquilo que compunha. Em outras palavras, trata-se de problematizar como essas obras dialogam. É evidente que a identificação das fontes faz parte desse estudo, todavia, ela é antes secundária (ainda que aconteça num primeiro momento) que primordial para o trabalho, uma vez que não se trata apenas de levantar nomes e dados, mas de enxergar dentro do projeto literário machadiano referências que apoiaram seus primeiros passos e que o formaram não só enquanto poeta, mas como escritor.



Os primeiros poemas e as primeiras epígrafes



1.1 Machado de Assis: versos e epígrafes



Não é novidade para os estudos machadianos que aquele que hoje é conhecido especialmente por sua obra em prosa tenha iniciado a carreira escrevendo versos. Machado de Assis estreou nas letras publicando o soneto “À Ilma. Sra. D. P. J. A.” no *Periódico dos Pobres*, em 3 de outubro de 1854. Depois disso foram sucessivos poemas publicados nos periódicos da época, até que em 1864 viesse a público seu primeiro livro de poemas, *Crisálidas*. Apesar de não nos interessar quantificar a poesia machadiana, os números podem nos dar uma amostra da expressiva “inspiração” do poeta: excetuando-se os 28 poemas de autoria do poeta carioca que compõem as *Crisálidas*,[4] foram 73 poemas publicados nos periódicos oitocentistas até setembro de 1864; somando o livro aos poemas dispersos, o total é de 101 poemas.

Ao longo de sua carreira, o escritor publicou versos dispersos, mesmo quando já era conhecido pelo trabalho na prosa, e quatro livros de poemas: *Crisálidas falenas* (1870), *Americanas* (1875) e *Poesias completas* (1901), este último era a reunião de poemas escolhidos dos livros anteriores mais o volume inédito chamado *Ocidentais*. Recentemente, Marques[5] fez uma descoberta interessante: duas notas publicadas em 1858 e 1860, respectivamente, no *Correio Mercantil* e um anúncio publicado também em 1860 no *Correio da Tarde* revelam a intenção de Machado em publicar o volume intitulado *Livro dos vinte anos* (notemos a evidente referência ao romântico Álvares de Azevedo e sua *Lira dos vinte anos*). O tal livro, contudo, nunca veio a público e sequer sabíamos qualquer coisa acerca dele até então. Marques descarta a possibilidade de um aproveitamento de poemas do *Livro* nas *Crisálidas*, já que a maior parte dos poemas publicados na obra

de 1864 é de composição posterior a 1860. Além disso, acredita-se que o *Livro dos vinte anos* foi vítima da autocrítica machadiana e de sua consciência literária e, por isso, não chegou a ser publicado.

Apesar de a maior parte dos estudos sobre a obra machadiana se debruçar sobre o prosador, os olhares estão aos poucos se voltando para o poeta, seja na tentativa de conhecer mais sobre a formação e a juventude do escritor, seja na busca por elementos da prosa que já estavam naquela poesia primeira. A respeito do embate entre poeta e prosador, Manuel Bandeira já assinalara com assertividade em ensaio de 1939 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".[6] Com relação aos nossos estudos sobre o poeta de Corina, acreditamos, sobretudo, na completude do autor antes de sua fragmentação em poeta ou prosador. Nesse sentido, o estudo dos poemas colabora, especialmente, para a visão do escritor em sua totalidade, da juventude à maturidade, de modo que para o estabelecimento do grande escritor, sem dúvida, foram necessários anos de experimentação e formação, os quais se deram especialmente via poesia.

Na leitura da obra poética completa machadiana, saltou aos nossos olhos a abundante presença das epígrafes, em especial no início da carreira do escritor. As epígrafes são identificáveis tanto nos livros de poemas, com exceção das *Ocidentais*, quanto nos poemas dispersos. Assim, nas *Crisálidas*, dos 28 poemas, metade conta com epígrafes, isso sem contar cada uma das seis partes dos "Versos a Corina", pois há uma epígrafe para a totalidade do poema e outras seis distribuídas em cada uma das partes.

No segundo livro de poemas, *Falenas*, que também é composto de 28 poemas, o total de epígrafes será nove. Todavia, há uma epígrafe para o livro, em página separada, após o índice: "Labouring up", assinada "Tennyon". Acreditamos que o equívoco no nome do autor se trata de uma gralha tipográfica, já que as palavras estão no poema "Elaine", que compõe um poema maior que narra a história da lenda do Rei Arthur, por sua vez intitulado *Idylls of the King*, de Alfred Tennyson. Trata-se de um trecho do décimo quinto verso da terceira estrofe de "Elaine": "e veio Arthur, movendo vagarosamente

a passagem”.[7] Do verso, Machado se aproveita apenas de “labouring up”, que é uma expressão do inglês que significa mover-se devagar, com alguma dificuldade. Podemos interpretar ser esse o momento em que a falena sai da sua crisálida. No poema de Tennyson, é o momento em que Arthur encontra os diamantes da coroa do morto. Sem a intenção de aprofundar o estudo sobre as *Falenas*, o que será feito em capítulo específico, terminamos por dizer, com relação às suas epígrafes, que, como anuncia a epígrafe do livro, pela primeira vez haverá espaço nas epígrafes dos poemas machadianos para a língua inglesa. Ainda que o poema “Tristeza” de 1866 trouxesse epígrafe de Shakespeare, ela não vinha escrita na língua original, como as epígrafes das *Falenas*, mas traduzida.

Por fim, nas *Americanas* são oito poemas epigrafados. Tal qual nas *Falenas*, em que a novidade era o espaço para a língua inglesa, aqui também haverá uma novidade nas epígrafes: pela primeira vez há poemas que não contam com uma, mas com duas epígrafes: “Potira”, “Niâni” e “A Gonçalves Dias”. Dos 13 poemas que compõem as *Americanas*, mais da metade deles – oito – trazem epígrafes. Além disso, esse livro também traz uma epígrafe para o livro todo, escrita também em página separada, dessa vez após a “Advertência”: “filha melhor do Eterno, / América!”.[8] Trata-se de versos do terceiro canto d’*Os Timbiras* (1857), mais especificamente o nono e o décimo versos da quinta estrofe, com autoria do poeta Gonçalves Dias. Do mesmo modo que acontece para essa epígrafe, em boa parte das epígrafes de *Americanas* Machado facilitará um pouco o trabalho do pesquisador na busca de fontes, pois as epígrafes são assinadas pelo nome do autor e o título da obra. Interessante notar a escolha de versos gonçalvinos para epigrafar um livro que traz já no título a invocação do nacional, haja vista que o poeta maranhense era aclamado naquele século como um grande cantor do seu país. Todavia, essa escolha também nos parece suspeita, pois o terceiro canto d’*Os Timbiras* é aquele que trata da destruição da América, e Machado recorta os versos do poema, que no original seriam: “não deras tu, filha melhor do Eterno; / América infeliz, já tão ditosa”.[9] Assim, a aparente felicidade de ser na epígrafe “filha melhor do Eterno” apenas esconde a realidade de

uma “América infeliz”, que parece combinar mais com os versos das *Americanas*.

Acerca dos poemas que não foram reunidos em livro, mas que ocupavam as páginas dos periódicos da época, dos 113 que se tem notícia hoje, 28 deles são poemas epigrafados. Chama-nos a atenção o fato de a grande maioria desses poemas que trazem epígrafes ter sido publicada até 1864. Somente dois foram publicados após essa data: “Tristeza”, publicado no *Jornal das Famílias* em agosto de 1866; e “A derradeira injúria”, publicado no livro *O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário da sua morte*, de 1885. Ainda que as epígrafes estejam tanto nos poemas recolhidos em livros quanto nos poemas dispersos, a opção pelo trabalho com os livros se dá pelo fato de eles representarem certa unidade, somando a isso a oportunidade de conhecer com maior aprofundamento cada coletânea de versos. Observar a recorrência das epígrafes nos poemas machadianos, especialmente no início da carreira do escritor, pode nos trazer pistas interessantes não apenas sobre suas leituras, mas, mormente, sobre a elaboração do seu texto poético, já que as epígrafes não funcionavam apenas como um aglomerado de letras para preencher o espaço em branco. O que acontece com as epígrafes dos poemas machadianos e o que nos propomos a observar é o diálogo com a composição do poeta que, no início de sua carreira, fazia das palavras de outrem mote, trampolim, apoio, inspiração para sua própria escrita.

O poeta da Corina não adota um modelo para referenciar a fonte de suas epígrafes, as quais ora são assinadas apenas pelo título da obra em que se encontravam, ora somente pelo autor, ou, ainda, pelo autor e a obra. Há casos em que essa referenciação é bastante lacunar, como a epígrafe da parte IV dos “Versos a Corina”, em que ele apenas indica o autor da epígrafe pelas iniciais “A. M.”. Talvez a referência dessas iniciais nos versos que assinam fosse óbvia para a sociedade literária daquele século, mas dois séculos depois a identificação do autor ao qual essas iniciais estão ligadas nos causam alguma dificuldade. Essas poderiam ser as iniciais – pensando somente em autores franceses, já que esse é o idioma da epígrafe – de Antoine de La Motte, André Morellet ou Alfred de Musset, para citar apenas três. Ou ainda, podem ser as iniciais do

polaco Adam Mickiewcz, que aparece em mais de uma epígrafe nas *Crisálidas*, ganha uma tradução e, segundo Machado nas notas do livro, era lido na tradução francesa de Christiano Ostrowski.

Os nomes que assinam essas epígrafes são diversos e não é incomum casos em que autores ou obras sirvam de referência tanto para a prosa quanto para a poesia. Está nos "Versos a Corina", nos romances *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904), *Memorial de Aires* (1908), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) o nome do poeta italiano Dante Alighieri. Camões, com exceção das publicações de 1874 e 1876, é outra referência nesses romances e também autor, dentre outras, da epígrafe do poema "Ludovina Moutinho". Victor Hugo com seu poema "Les djinns" tem seu verso na epígrafe do poema "Última folha" e também é citado no conto "Mulher de preto", sendo, portanto, uma leitura machadiana aproveitada tanto para o verso quanto para a prosa. Miguel de Cervantes, Filinto Elísio, Gonçalves Dias, François La Rochefoucauld, Henry Longfellow, Alexandre Dumas Filho, Homero e Madame de Staël são outros de tantos nomes que figuram nessa biblioteca machadiana. Assim, aquilo que está na poesia em formato de epígrafe, na prosa, estará como alusão ou citação.[10]

Machado de Assis constrói sua poética a partir do que lera.[11] Essa afirmação vai ao encontro do que anunciara Ruth Silviano Brandão já no título de seu artigo "O escritor é, antes de tudo, um leitor". A pesquisadora pinta o escritor como alguém sempre sujeito às influências, e citar ou usar como epígrafe as leituras que o influenciaram seria uma maneira original de lidar com tais influências:

> Escritores são, antes de tudo, leitores e buscam-se uns nos outros, no espaço constelar da literatura e se leem e se escrevem. Duplicam-se. Escrevem com suas leituras, que são também seus fantasmas, por isso a escrita guarda, mesmo sem saber, a memória do Outro, nunca coincidindo exatamente com o que se lê, pois são releituras, recriações.[12]

Há nas epígrafes dos poemas de Machado todo um mostruário capaz de nos fazer notar o que saltava aos olhos do escritor, os

nomes já consagrados que ele poderia utilizar, talvez, para legitimar sua escrita ainda jovem; os caminhos que percorria e os diálogos que estabelecia entre os já-ditos e sua composição, incluindo, dessa maneira, sua produção no mesmo espaço ocupado pelos textos já conhecidos; e, principalmente, a elucidação do primeiro estado de sua escrita. O diálogo entre a epígrafe e o poema altera os dois textos, tanto a epígrafe, que é recortada de seu "original", quanto o poema, que ao abrigar essa epígrafe faz emergir um novo sentido para seus versos. Ivo Barbieri nos explica melhor essa relação: "descontextualizando categorias e enunciados, emenda-os em novos contextos, construindo novos textos, os seus, sobre as ruínas de textos desmoronados".[13]

Não há como negar que as epígrafes atestam as leituras desse poeta ainda em formação, mas isso nos interessa menos que o entendimento do trabalho que Machado articulou nos seus próprios versos a partir do que lera. Sendo o texto literário composto pelo entrelaçar de outros textos, é interessante que nos debrucemos não (apenas) sobre as fontes, influências ou intertextos, mas que, além disso, entendamos como esses intertextos são transformados de um para outro texto (do primeiro, o já-dito, para o segundo, que lhes acolhe e que, no nosso caso, são os poemas), como se manifestam nos poemas e como com eles se relacionam, apontando para o surgimento de novo texto a ser interpretado. A partir disso é possível dar à epígrafe maior reconhecimento dentro do texto literário e perceber que ela não funciona somente como marca do romantismo e sim de tantas outras formas.

A epígrafe dentro do texto literário: uma apresentação

> Bendita citação! Ela tem o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações – uma, de extirpação, outra, de enxerto – e ainda o objeto dessas duas operações – o objeto extirpado e o objeto enxertado – *como se* ele permanecesse o mesmo em diferentes estados.
> Antoine Compagnon, *O trabalho da citação*, grifos nossos.

Pode parecer óbvio iniciar a discussão acerca da epígrafe justamente com uma, e talvez realmente o seja. Contudo, o exercício de epigrafar se mostra importante para o entendimento teórico do nosso ponto principal nesse momento da discussão. Desse modo, as palavras de Compagnon se transformam num trampolim para que iniciemos o estudo daquela que, segundo o mesmo autor, é a "citação por excelência, a quintessência da citação".[14]

O trecho que recortamos para preencher o espaço vazio entre o subtítulo desse capítulo e nosso texto nos chama atenção pelo seu "como se". O trabalho que buscamos empreender no estudo das epígrafes dos poemas machadianos se configura justamente nesse "como se". Assim, entendemos que o texto de outro, quando enxertado no poema machadiano, já não é o mesmo, de modo que balizamos nossos estudos reconhecendo que a epígrafe já não é o mesmo texto do seu "original", mas outro, que, costurado ao poema, fará emergir um novo sentido. É esse sentido, a iluminação do texto, que nos interessa.

Ao buscar a etimologia da palavra epígrafe no *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* (2011), de Antônio Geraldo da Cunha, observamos que a palavra deriva do grego επιγραφη, que significa inscrição. Todavia, essa mesma palavra grega deriva duma outra, επιγραφω, que por sua vez significa "escrever acima de". Dessa forma, é possível notar que a definição que temos hoje de epígrafe já estava em seu nascimento, desde "criança" ela era essa inscrição de um texto no outro e ocupava o mesmo lugar, "acima de", precedendo o texto do qual é parte. Do mesmo modo, a epígrafe, em alguns casos, e talvez especialmente no estudo de seu diálogo com o texto ao qual serve, pode ser entendida como o "falar com", pois suscita um diálogo entre os textos, entre a tradição e o novo, entre temáticas que se reafirmam ao longo da história literária.[15] Olhando estruturalmente um texto, a epígrafe é facilmente identificável e seus limites, num primeiro momento, parecem claros. Porém, se usarmos lupa e fizermos uma leitura mais atenta, veremos que a epígrafe está diluída no texto em versos, retomadas, ideias, palavras, apropriações, movimentos subjetivos do eu poético que bebeu

daquela fonte, de modo que o texto da epígrafe, quando bem apropriado pelo poema, parece se confundir com ele. Haverá, assim, rastros daquela epígrafe mesmo no corpo do poema, o que nos faz concordar com a professora Maria de Fátima Outeirinho, quando trata do papel de mediação da epígrafe e afirma que “a sua presença aproxima, desde logo, duas experiências poéticas distintas, sugerindo hipóteses de contaminação ou pelo menos testemunhando o reconhecimento da existência do Outro”.[16]

No *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés, além da definição de epígrafe, é possível encontrar informações históricas interessantes acerca do uso desse elemento paratextual.[17] De acordo com o autor, já no século XVI era possível registrar a presença das epígrafes, as quais viraram moda a partir dos anos 1700. Aliás, é em 1704 que a palavra surgirá no dicionário, o *Dictionnaire de Trevoux*. Na literatura brasileira, “o mais remoto exemplo se encontra em Glaura (1799), de Silva Alvarenga”.[18] A definição de Moisés aponta ainda para o fato de como a epígrafe, por muito tempo, serviu para pura e simplesmente fornecer informações acerca da “doutrina básica” e do “nível cultural” de um poeta. Desse modo, “o fato de Castro Alves citar Ésquilo, Heine e Shakespeare em francês, denota ao mesmo tempo o âmbito de suas leituras e em que língua as fazia”.[19] O mesmo vale para Machado, que cita em francês, italiano, espanhol, inglês e vai dos bíblicos a Homero, passando por Dante Alighieri, Almeida Garrett, Adam Mickiewicz, Mme. de Stël, Victor Hugo, Gonçalves Dias e outros. Todavia, ainda que o trabalho com as epígrafes incida num primeiro momento na “busca de paternidade” (especialmente no caso dos primeiros poemas, nos quais falta o nome da obra ou às vezes o do autor, ou, ainda, a assinatura é uma simples abreviação),[20] a identificação das fontes por si só sem o entendimento de como elas se articulam na composição machadiana nos parece menos interessante.

Genette, por sua vez, nos estudos daquilo que ele denominou paratexto, definirá suscintamente a epígrafe chamando-a “citação colocada em exergo”.[21] De acordo com o histórico levantado pelo autor, a epígrafe é um paratexto mais recente que a dedicatória e

sua primeira aparição teria sido na obra *Les caractères* (1688), de Jean de La Bruyère. Trata-se de uma epígrafe de autoria de Erasmo: “nosso propósito foi advertir, e não morder; melhorar, e não ferir; corrigir os erros dos homens, e não prejudicá-los”.[22] Dez anos antes, as *Maximes et refléxions morales* (1678) de La Rochefoucauld já traziam uma epígrafe, todavia, como era uma epígrafe não assinada, Genette prefere não afirmar que a frase seja uma epígrafe; ele entende que, antes, ela se constitua numa máxima modelo para o livro todo: “nossas virtudes não passam na maioria das vezes de vícios disfarçados”.[23]

Apesar desse surgimento no século XVII e de suas aparições em alguns romances góticos do XVIII,[24] a epígrafe ganhou fôlego somente no XIX, com o movimento romântico. Um exemplo de abundância de epígrafes está em *Han d’Islande* (1823), de Victor Hugo, que traz uma epígrafe para cada um dos seus cinquenta e um capítulos, e há capítulos que chegam a ter quatro epígrafes. Aparentemente, a maior preocupação para essas epígrafes em exagero era, na verdade, o nome que as assinava, de modo que muitas vezes elas não se relacionavam com o conteúdo do texto que antecediam, ou, ainda, não estabeleciam um diálogo que produzisse sentido. Hugo as chamou: “epígrafes estranhas e misteriosas, que singularmente acrescem interesse e dão mais fisionomia a cada parte da composição”.[25]

O estudo das fontes das epígrafes acaba, por vezes, esbarrando em alguns problemas. O primeiro deles é a verificação se tal epígrafe é de fato autêntica, isto é, se ela realmente pertence ao autor que a assina ou se foi, por descuido, falta de memória ou gracejo, atribuída falsamente a um autor. Há ainda a possibilidade de essa epígrafe, caso traga na sua assinatura o nome do autor e a referência da obra, ser autêntica mas inexata, pois a referência pode estar errada. Isso acontece, por exemplo, na epígrafe da terceira parte dos “Versos a Corina”, que de acordo com a inscrição feita por Machado teria sido retirada dos *Sonetos da Crimeia*, de Adam Mickiewicz. Contudo, na verdade, os versos da epígrafe são do poema elegíaco “A. D. D.”, também de Mickiewicz.

O mais comum é que as epígrafes sejam, pelo menos, assinadas, mas não contenham a referência. É o que se dá com a maioria das

epígrafes dos primeiros poemas machadianos. Porém, como não há regra nem mesmo tipográfica para as epígrafes, há casos em que a assinatura do autor acompanha a referência da obra ou, ainda, no caso de obras muito conhecidas, é possível encontrar apenas a referência, sem o nome do autor. Permanecendo no campo da autoria das epígrafes, elas podem ser alógrafas ou autógrafas. As primeiras designam epígrafes cuja autoria difere da autoria do texto maior. Como, por exemplo, a epígrafe de “Ludovina Moutinho”: o autor do poema é Machado, mas a epígrafe é de Camões. Por conseguinte, as segundas designam epígrafes em que a autoria da obra maior e da epígrafe é a mesma. É o caso de “Teu canto”, poema machadiano com epígrafe dele próprio. Genette[26] discretamente condena esse último tipo de epígrafe, o que entende por “falta de modéstia”, especialmente nos casos em que o autor nem mesmo tenta disfarçar a autoria. Estão inclusas nas epígrafes autógrafas aquelas eventualmente assinadas por personagens fictícios do próprio autor. O personagem de *Este lado do Paraíso* (1920), Thomas Parke d’Invillers, assina a epígrafe de *O grande Gatsby* (1925), ambos livros de F. Scott Fitzgerald. Como pudemos perceber, a autoria das epígrafes é um terreno arenoso e acerca disso vale refletir sobre as palavras de Walter Scott, quando escolhe as epígrafes de *Chronicles of the Canongate* (1827-1828):

> Os trechos de poemas colocados no começo dos capítulos destes romances são às vezes extratos de autores, alguns dos quais são até citados de memória; mas em geral são pura invenção. Tive muito trabalho em pesquisar a coleção dos poetas ingleses para descobrir epígrafes convenientes; e, vendo-me na situação do contrarregra que, após ter esgotado o papel branco que tinha para representar a neve caindo, continuou a fazer neve com papel pardo, recorri à minha memória pelo tempo que me foi possível e, quando ela se esgotou, completei-a com a invenção. Acho que, em certos locais onde os nomes dos autores aparecem embaixo das supostas citações, seria de todo inútil procurá-las nas obras dos escritores aos quais são atribuídas essas passagens.[27]

Parece-nos, portanto, que nem sempre o diálogo entre a epígrafe e a obra que a abriga será possível e, mais que isso, é necessário

que desconfiemos das próprias epígrafes, já que não há garantia de sua autenticidade.

Apesar de o exercício de epigrafar ter sido praticado especialmente pelos românticos, não é exclusividade do texto romântico trazer em si o texto do outro. Antonio Candido,[28] ao tratar da "Literatura comparada" nos seus *Recortes*, constrói dois parágrafos para mostrar que os autores do período clássico já incorporavam em seus textos as palavras dos seus confrades. Contudo, essa in(corpo)ração, como a palavra já nos mostra, se dava no corpo dos textos, sem menção aos autores e sem marcas de pontuação, como aspas ou travessão. Não havia tamanha preocupação com a originalidade e, ao contrário, a imitação era "timbre de glória".[29] Isso se dava de tal modo que era possível ler quase que *ipsis litteris* Tasso em frei Francisco de São Carlos, Anacreonte em Tomás Antônio Gonzaga, Virgílio e Petrarca em Basílio da Gama etc. Por outro lado, os românticos viveram um período em que parecia importante proclamar as particularidades de cada literatura, e no caso específico dos brasileiros, ainda jovens nas letras, são as literaturas matrizes (nomenclatura dada por Candido), especialmente a francesa, que lhes servirão de apoio. O poeta romântico "desliga do texto a referência e a empurra para o destaque da epígrafe, onde ela aparece com o nome do autor e a forma exata, assumindo plenamente o caráter de referência".[30] Machado, que no início de sua carreira respirava os ares do romantismo, ilustra esse movimento nos seus primeiros versos, o que pode ser visualizado numericamente se nos atentarmos ao fato de que o primeiro livro de poemas do autor, o mais jovem e romântico, *Crisálidas*, é o que mais conta com epígrafes; já o volume inédito publicado nas *Poesias completas* (1901), "Ocidentais", não traz nenhuma.[31]

O jogo abundante de epígrafes nos poemas românticos não se dava apenas por modismo ou eruditismo, ou ainda para legitimar a escrita dos jovens iniciantes nas letras e deixar o leitor num lugar confortável, já que encontrava nos versos jovens palavras antigas e já lidas. A epígrafe pode ser vista como uma marca de influência e profundidade. No primeiro caso, podemos ler temas e modos de escrita de um poeta no outro, são influências provavelmente

nascidas da leitura constante daquele autor que lhe serviu de epígrafe. No segundo, temos quase que uma aferição de grau. Trata-se de conseguir ver de que modo aquela epígrafe não está apenas no topo do poema, mas escorre pelos seus versos e estrofes, revelando o aproveitamento que se faz da epígrafe ao longo da composição.[32] A leitura, para esse segundo caso, não teria sido apenas constante, mas íntima e atenta.

Em artigo publicado nas *Lettres Françaises* (n. 5, 2003), Maria Cecília de Moraes Pinto nos aponta dois sentidos principais para o uso das epígrafes:

> (…) como a citação, da qual se diferencia por estar em destaque e não no corpo do texto, invoca uma autoridade. O poeta parece pedir o amparo do escritor consagrado. Por outro lado, a epígrafe serve muitas vezes para revelar o espírito que preside ao poema e, nesse caso, tenta direcionar a leitura. De certo modo, ao mesmo tempo incorpora-se ao texto e dele se distingue.[33]

Nos casos em que a epígrafe serve de amparo, ou trampolim, como nos serviu no início desse estudo e como sugere Compagnon,[34] a tendência ao abandono da epígrafe no decorrer da carreira é grande. Possivelmente esse tenha sido o caso do nosso escritor, como também foi o caso de Balzac, que as usou na juventude e progressivamente as abandonou na maturidade.[35] Em casos assim, é natural que o olhar do leitor se volte mais para o autor da epígrafe que para a própria epígrafe ou para o modo como ela se articula no texto. Aquele nome que a assina será o lugar de conforto do leitor, onde ele se acomoda no nome já conhecido. Assim, o jovem escritor lança mão com esperteza desse artifício e pode aconchegar seu leitor. Contudo, ainda que desempenhando o papel encorajador de trampolim, a epígrafe enxertada no texto novo será modificada por ele e ao mesmo tempo o modificará. É dessa capacidade da epígrafe, ou da citação, que surgiu a questão posta por Compagnon: “(…) o que eu trabalho e me trabalha ao mesmo tempo?”; a resposta vem de pronto: “o texto, a citação”.[36] Assim, acreditamos que uma das coisas que torna o trabalho com a epígrafe tão enriquecedor é o fato de esse pequeno fragmento de

texto, que por vezes passa despercebido, ter a capacidade de ser, ao mesmo tempo, ativo e passivo.

Já nos casos em que a epígrafe revela o "espírito que preside ao poema",[37] temos um trabalho que suscita maior participação do leitor, que, para uma leitura mais enriquecedora, terá que partilhar com o autor do texto as referências que este dá na epígrafe. As referências, retomadas, citações, alusões, epígrafes de que um autor lança mão e que acabam por nos revelar esse espírito que presidiu sua obra em concordância com a obra de outrem, fazem surgir o *litterarum penus* (expressão de Compagnon[38]) desse autor, isto é, suas bases, seu "fundo literário".[39] Ou, parafraseando Genette,[40] por meio da epígrafe o autor escolhe seus pares e designa seu lugar no Panteão.

Genette[41] amplia esses ensaios sobre o amparo ou o espírito do texto dando quatro funções não explícitas para a epígrafe. A primeira delas dataria do século XX e seria o caso de epígrafes que desempenham o papel de comentário, explicação ou justificativa do título. Como exemplo, o pesquisador aponta a epígrafe de Vigny para obra de Marcel Proust, *Sodome et Gomorre* (1921): "a mulher terá Gomorra e o homem terá Sodoma".[42] Poderia, ainda, acontecer o movimento inverso, no caso em que a epígrafe é explicada pelo título da obra. A segunda função é mais canônica e consiste nas epígrafes que funcionam como comentário do próprio texto, de forma que ela é capaz de precisar ou ressaltar indiretamente seu significado. Dentro dessa função estariam, ainda, as epígrafes que, especialmente no período romântico, desempenham um papel de afetividade com o leitor, como estabeleceu Stendhal: "a epígrafe deve aumentar a sensação, a emoção do leitor, se pode haver emoção, e não apresentar um julgamento mais ou menos filosófico sobre a situação".[43] Já a terceira função é a mais oblíqua delas e se entende por aquelas epígrafes que não se relacionam com o texto epigrafado, mas que estão ali pela pura importância do autor que as assina. Escolhendo um grande nome para assinar minha epígrafe, tenho, de certo modo, as palavras daquele autor no meu trabalho sem ter que consultá-lo ou lhe pedir permissão. De acordo com Genette, Shakespeare é o recordista nesse caso, é o autor que mais

assina epígrafes no meio literário. Curiosamente, Shakespeare é, na prosa, o autor mais citado por Machado. Por fim, a quarta função é o próprio efeito-epígrafe. O ato de epigrafar já muda o texto e faz com que ele seja visto de outra maneira pelos que o leem: “a epígrafe por si só é um sinal de cultura, uma palavra-passe para a intelectualidade”.[44] Isso explicaria, talvez, o porquê de as epígrafes serem mais abundantes no início da carreira dos escritores. Apenas a leitura cuidadosa não só da epígrafe, mas do texto como um todo, é capaz de apreender essas funções que podem, por vezes, ser concomitantes.

O trabalho com a epígrafe pode ser observado, ainda, na totalidade da obra, como é o caso das considerações que este livro pode trazer. Ao visualizar o total das epígrafes da obra de um autor, é possível observar os caminhos que percorreu, suas preferências linguísticas e estéticas, os autores mais retomados e como esses autores influem nas obras às quais servem.[45] E não apenas as questões textuais estão inseridas no trabalho com a epígrafe, mas, ainda, traços da cultura:

> Na verdade, a análise da(s) epígrafe(s) no conjunto da obra de um autor ou de autores pertencentes a uma mesma geração ou partilhando atitudes estéticas particulares poderá ser uma tarefa a não menosprezar pelo seu valor subsidiário (embora exija por vezes uma paciência beneditina), no que diz respeito a uma correta avaliação da difusão de um autor estrangeiro noutras literaturas. E será desnecessário recordar que para além da circulação de um escritor com opções literárias específicas num universo outro, está também em causa sua pertença cultural que com ele viaja.[46]

Sem querer adiantar as considerações finais neste capítulo, que ainda é o primeiro, com relação às preferências linguísticas nas epígrafes de Machado, notamos que a maior parte das epígrafes, dezesseis delas, está em língua francesa, as quais são em sua maioria de autores franceses, com exceção das epígrafes em que Mickiewicz é o autor, pois ele era polaco e nosso poeta o lia na tradução para o francês empreendida por Ostrowski. Das línguas estrangeiras, italiano será a segunda (quatro epígrafes), seguida do espanhol (três epígrafes) e, por fim, do inglês (duas epígrafes). Em

português também há um número considerável de epígrafes, são catorze no total, às quais somamos outras duas que possivelmente foram traduzidas pelo próprio Machado, uma de Homero e outra de Simônides de Ceos. É interessante notar, nessa primeira visão geral da obra, que os nomes que ocupam as epígrafes dos poemas são, sobretudo, nomes de autores reconhecidos pelo cânone. Contudo, nos primeiros poemas, os dispersos, encontramos nomes que não alcançaram o reconhecimento e sucesso para além de sua época. É o caso, por exemplo, de certo E. D. Vilas Boas e João de Lemos. Assim, podemos entender que as epígrafes estão sujeitas, inclusive, à atmosfera da época. Para o leitor do nosso século, reconhecer o nome de Hugo numa epígrafe pode não ser difícil, mas compreender as implicações que o nome de C. A. de Sá traz pode ser mais complicado.[47]

O estudo das epígrafes dos poemas machadianos, assim como o estudo de suas citações na prosa, explorado com muito afinco pela pesquisadora Marta de Senna, revela os nomes que compunham a biblioteca de Machado de Assis e como esses nomes acabam por, de algum modo, contaminar a escrita machadiana, em especial a escrita da juventude. Entre as lendas que rondam a biografia do nosso escritor está, por exemplo, a hipótese de que ele cultivava anotações, recortes, fichas daquilo que lia. Se o fundador da Academia Brasileira de Letras realmente se dedicava a essa tarefa, certamente alguns nomes desse catálogo estão em suas epígrafes, de modo que elas seriam o que da leitura machadiana ressoou na escrita. Essa leitura que salta aos olhos, que grifo e recorto é o embrião da citação. Ao passo que esses recortes ocupam o lugar da epígrafe dos poemas, temos um trabalho mais elaborado. Passamos do recorte à colagem e tal colagem deve funcionar efetivamente para que se tenha um trabalho de qualidade. O que aqui tentamos explicar pela metáfora do recorte e da colagem, trazida por Compagnon,[48] Quintiliano nos explicará pela metáfora da mastigação: “assim como se mastiga por muito tempo os alimentos para digeri-los mais facilmente, da mesma maneira o que lemos, longe de entrar totalmente cru em nosso espírito, não deve ser transmitido à memória e à imitação senão depois de ter sido mastigado e triturado”.[49]

O trabalho da epígrafe no texto literário sem dúvida evoca a princípio a função fática definida por Roman Jakobson,[50] aquela que estabelece, prolonga ou interrompe a comunicação. A função fática está aqui no diálogo estabelecido com o texto literário que precede o texto epigrafado, num movimento de diálogo com a própria tradição. Logo, a epígrafe dialogará com o texto que dela se apropria e, pressupondo esse diálogo, fica evidente que a epígrafe não apenas preenche o espaço em branco,[51] mas o modifica, influindo, inclusive, no léxico, que em alguns casos poderá se aproximar bastante da obra que gerou a epígrafe. Nesse diálogo entre as duas obras, que faz da epígrafe, como dissemos, ativa e passiva ao mesmo tempo, emerge um novo sentido. Assim, a epígrafe que trabalha o poema e é ao mesmo tempo trabalhada por ele faz com que possamos captar o sentido, que são as relações entre esses textos.

1.2 Primeiros poemas e o lugar da epígrafe



De início, vamos ao encontro de um Machado de Assis adolescente, contando com seus quinze anos, e já poeta. Se na atualidade o autor de *Dom Casmurro* é lembrado especialmente por seu legado na prosa – graças ao corte que a crítica literária por muito tempo empenhou em sua carreira, restringindo o poeta à chamada primeira fase e o prosador à segunda –, sabemos que sua estreia fora nos caminhos da poesia, seu primeiro amor foram os versos.

O escritor carioca, como dissemos, estreia nas letras com um singelo soneto, “À Ilma. Sra. D. P. J. A.”, assinado “J. M. M. Assis”. Ao final da composição conhecemos o nome abreviado no título: “vós sois de vossa mãe a cara filha, / Do esposo feliz, a grata esposa, / Todos os dotes tens, ó Petronilha”.[52] De modo geral, o poema é bastante característico de quem estaria tomando as primeiras lições nas letras, já que não apresenta uma temática elaborada e traz algumas falhas na estrutura. O tema do soneto são as virtudes de Petronilha, a senhora que inspira o eu poético dos versos. Tais virtudes não são detalhadas e sabemos que Petronilha já é uma senhora e tem um esposo, assim, os versos não são a ela dedicados num sentido amoroso, mas num tom de admiração. As rimas são pobres, e nelas podemos notar um pequeno deslize no poema. A rima alternada dos tercetos se daria entre primorosa, majestosa e esposa. Ainda que consideremos um possível sotaque ou uma pronúncia aportuguesada, dada a grande presença de portugueses no Rio de Janeiro daquele século,[53] o “o” de esposa carrega uma pronúncia fechada, o que o diferencia dos dois vocábulos anteriores, de pronúncia aberta. Apesar dos pesares, havemos de considerar um ponto importante nessa estreia pelos

versos: a escolha do soneto. Poderia ser mais fácil para um principiante iniciar com quadras, sextilhas, oitavas ou qualquer outra estrutura que exigisse menos rigor; apesar disso, o jovem Machado escolheu imprimir seus versos numa estrutura exigente e cara aos poetas clássicos. Certamente essa escolha não foi ingênua.

Depois da publicação de “À Ilma. Sra. D. P. J. A.”, a colaboração de Machado nos periódicos da época foi constante, especialmente na *Marmota Fluminense* de Paula Brito, que acolheu seu segundo poema publicado, “Ela”. No ano de 1855, o adolescente poeta publica exclusivamente no periódico de Paula Brito. Ao lado de “Ela” estão outros 18 poemas publicados ao longo daquele ano. Dos poemas publicados na *Marmota Fluminense* ao longo de 1855, os dois primeiros são assinados “Assis”, enquanto os demais, “J. M. M. de Assis” ou “J. M. M. d’Assis”. Ao tentar fixar essa assinatura nos versos, o poeta demonstra, já no início da carreira, certa preocupação em firmar seu nome na sociedade literária oitocentista. A maior parte desses poemas são versos de amor e de saudade, alguns dedicados a amigos, como “A Palmeira” e “Saudades”, dirigidos àquele que teria sido um dos primeiros mentores do jovem poeta, Francisco Gonçalves Braga. A *Marmota Fluminense* seria o principal periódico no qual Machado publicaria seus versos até 1858.[54]

Todavia, até que fossem publicadas as *Crisálidas*, os versos machadianos desfilaram a partir de 1856 noutros periódicos oitocentistas. Apesar de a maioria das publicações no *Correio Mercantil*, jornal de fôlego no qual nomes já estabelecidos no cenário literário publicavam (como Manuel Antônio de Almeida e Gonçalves Dias), acontecer a partir de 1858, de acordo com os estudos de Massa,[55] já em 1856 o jovem poeta publicara seus versos nas páginas desse jornal, de acordo com a recente descoberta de Marques.[56] Além desse periódico, até 1864, com exceção dos poemas impressos nas *Crisálidas*, receberam uma quantidade considerável de poemas machadianos *O Paraíba*[57] e *O Espelho*[58]; e em quantidade menor o *Diário do Rio de Janeiro*, *A Primavera*, *O Binóculo*, a *Biblioteca Brasileira*, *O Futuro*, a *Semana Brasileira* e a *Semana Ilustrada*.

O volume de versos que o cantor de Corina publicou nesses periódicos nos revela um jovem poeta em atividade recorrente. A maior parte desses poemas compartilha de uma temática romântica, seja pela amenidade dos assuntos, pela invocação da musa inspiradora (o que é, sobretudo, uma herança clássica) ou pelos versos laudatórios. O romantismo dos versos do adolescente Machado casará perfeitamente com seu primeiro texto de crítica literária, “A poesia”. Esse início de carreira que para nós soa precoce, nos oitocentos não o era, já que a maioria dos poetas daquele século iniciava sua carreira ainda adolescente, tal qual Machado, publicando nos periódicos da época. Chama-nos atenção, no entanto, um texto que se propõe à crítica literária logo nesse início de carreira. “A poesia” data de 1856 e foi publicada no berço da maior parte de suas poesias da juventude, a *Marmota Fluminense*. O jovem escritor contava com apenas 15 anos quando seu texto foi publicado.

Notamos que novamente o autor das *Crisálidas* faz uma escolha que revela seu apreço pela poesia, já que seu primeiro texto de crítica seria voltado justamente a ela. Salta aos nossos olhos em primeiro lugar no texto a epígrafe, extraída das *Méditations poétiques* (1820) de Alphonse de Lamartine[59] e traduzida para o português. A epígrafe tomada de um poeta romântico alerta o leitor de qual será a visão que o jovem crítico apresentará da poesia. O trecho trazido pelo jovem crítico para a epígrafe é, no francês, antecedido pela pergunta: “o que é, com efeito, a poesia?”.[60] Essa será a mesma pergunta que ele fará e responderá no início de seu texto: “sabeis o que é a poesia?”.[61] É nos mesmos passos de Lamartine que, romanticamente, Machado responde a pergunta. Assim, para esse “jovem que estreia nas letras”, a poesia “é uma palavra que o anjo das harmonias segreda no mais íntimo d’alma”.[62] Essa visão da poesia como vinda de um ser superior, que para nosso jovem poeta será Deus, o “Supremo Pintor”, desenvolver-se-á ao longo do texto de crítica de modo que a imagem construída acerca daquele que faz versos será igualada à imagem do profeta bíblico.[63] O homem que faz versos é “um tradutor fiel das ideias do Onipotente”.[64] Acentua o tom romântico do texto a ideia de a poesia

ser fruto de inspiração e podemos somar a isso a inspiração que vem de “toda a natureza”. Por fim, podemos, ainda, para compor o quadro romântico trazido pelo crítico no texto, apontar o não reconhecimento do poeta, elucidado pelo escritor do meio para o final do texto. A Grécia fez mendigar o “cantor de suas glórias”, Camões teve um “pobre leito de miséria” dado pelos seus compatriotas, Bocage teve seu propósito incompreendido pelos “homens indiferentes esmagadores de talento”.[65]

Além do traço de interlocução com o leitor, característica famosa na sua obra da maturidade, presente no final desse texto de 1856, chama atenção ainda no texto os grandes nomes trazidos para a discussão. O primeiro deles, como vimos, é Lamartine, na epígrafe. Os textos fundadores da tradição ocidental, *Ilíada* e *Odisseia*, também serão citados ao lado de seu autor Homero. Camões será chamado via sua obra, o “divino cantor dos *Lusíadas*”.[66] Há ainda, no mesmo seio de incompreensão que abriga Camões, lugar para Bocage, e ao lado desses, quando o argumento da incompreensão do trabalho do poeta é levado ao extremo, estão Roucher e A. Chénier, dois poetas franceses mortos na guilhotina. Por fim, serão citados os já idos poetas Gilbert e Tasso. Esses nomes nos revelam algum conhecimento de Machado sobre a obra e a história desses autores. Por meio deles podemos ter uma pequena amostra dos autores que, provavelmente, fizeram parte da formação do poeta fluminense. Tais nomes, que como dissemos carregam traços da leitura e formação do jovem poeta, estarão também nos seus primeiros poemas na forma de epígrafes.

As epígrafes nos poemas dispersos

Entre os poemas publicados antes de 1864, contando apenas aqueles que não foram inclusos posteriormente nas *Crisálidas*, temos 26 poemas epigrafados, ou seja, cerca de 1/3 da produção poética machadiana até então. Esses poemas, que como dissemos foram publicados em sua maioria na *Marmota Fluminense*, ou na reduzida *A Marmota*, foram reunidos sob o título “Dispersos”[67] ou

“Poemas dispersos”,[68] provavelmente com inspiração na primeira tentativa de reunião desses versos, operada por Jean-Michel Massa, em 1965, nos seus *Dispersos de Machado de Assis*.

O menino do Morro do Livramento, que respirava os ares da segunda metade do século XIX, naturalmente, a julgar pelo texto de crítica do qual tratamos anteriormente, escrevia com a pena do romantismo. Assim, esses poemas não fugiam muito das temáticas em voga na época. Eram versos destinados à natureza (aos quais Machado não se dedicou com tanto afinco como seu confrade Gonçalves Dias, por um posicionamento particular e que pareceu casar perfeitamente com seu modo de ver a literatura nacional e com seu projeto literário),[69] às musas, ao amor, às amizades, às figuras ilustres da época, ao fazer poético, à fé e à saudade. Notaremos que o romantismo nesses poemas já escorre, em alguns casos, do título. São eles: “Ela”, “Saudades”, “Teu canto”, “Júlia”,[70] “A lua”, “Meu anjo”, “Um sorriso”, “A saudade”, “No álbum do Sr. F. G. Braga”, “A uma menina”, “O profeta”, “Consummatum est!”, “Um anjo”, “Minha mãe”, “A***”, “Álvares de Azevedo”, “Vem!”, “O progresso”, “A partida”, “A um poeta”, “Condão”, “Santa Helena”, “Nunca mais”, “Sonhos” e “Fascinação” (elencamos apenas os poemas com epígrafe).

Desses poemas, fizemos uma seleção especialmente baseada nas epígrafes para tentar encontrar aquilo que saltava aos olhos de Machado no início de sua carreira. Antes de iniciarmos a breve apresentação dos poemas, é importante reforçarmos que, nesse primeiro momento, o que faremos é apenas uma apresentação com caráter introdutório daquilo que veremos mais detalhadamente no estudo dos livros de poemas – *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas* –, tomando por base especialmente os nomes que ocupam tais epígrafes e o que eles nos revelam: temáticas, autores, preferências, movimentos literários. Assim, o que temos a seguir funciona como uma espécie de amostra daquilo se faz com maior empenho nos capítulos seguintes, os quais, por sua vez, são dedicados aos livros de poemas.

O primeiro nome que nos chamou atenção nesses poemas dispersos machadianos foi o de Francisco Gonçalves Braga. Como dissemos, o português que se radicou nas terras brasileiras fora

amigo de juventude e um dos primeiros mentores de Machado. Muito provavelmente era com ele que o poeta fluminense trocava "figurinhas literárias". O prefácio que Caetano Filgueiras escreve para as *Crisálidas* não deixa dúvidas de que Gonçalves Braga e Machado frequentavam os mesmos círculos e reuniões literárias, pois evoca o "inspirado autor das *Tentativas*" para aludir ao grupo de cinco rapazes, um deles o próprio senhor Filgueiras, que se reunia em seu escritório para falar "de Deus, de amor, de sonhos; (…) música, pintura, poesia!…".[71] O poeta português será autor da primeira epígrafe num poema machadiano. O poema "Ela", publicado na *Marmota Fluminense* em 12 de janeiro de 1855, tem sua epígrafe, "nunca vi, – não sei se existe / Uma deidade tão bela, / Que tenha uns olhos brilhantes / Como são os olhos dela!",[72] assinada por "F. G. Braga". Na procura da fonte dessa epígrafe, a primeira aposta foram as *Tentativas Poéticas*, que, apesar de publicadas em 1856 (um ano após a publicação do poema "Ela"), poderiam reunir poemas escritos antes. Não encontramos os versos da epígrafe no livro. Fizemos então uma busca no acervo digital da hemeroteca da Biblioteca Nacional, buscando versos semelhantes na *Marmota Fluminense*, também não os encontramos. Supomos, então, que Gonçalves Braga possa os ter publicado noutro periódico (hipótese menos provável) ou que possa os ter confiado a Machado numa das reuniões literárias das quais participavam ou na intimidade da amizade.

Contudo, o nome de Gonçalves Braga não nos chamou atenção apenas por ser o primeiro, mas, principalmente, por ser o que mais se repete. O terceiro poema machadiano publicado, intitulado "A palmeira", fora impresso também na *Marmota Fluminense* (16 de janeiro de 1855) e dele escorre algum romantismo nacionalista. "A palmeira" é dedicado "a Francisco Gonçalves Braga". Além dessa dedicatória, o poema "No álbum do Sr. F. G. Braga", de cuja epígrafe trataremos adiante, é uma cara homenagem ao "vate" português. Ademais, o nome de Gonçalves Braga estará ainda noutras duas epígrafes. A primeira delas compõe o poema "Saudades", o segundo poema machadiano epigrafado, também publicado no periódico de Paula Brito, em 1º de maio de 1855. A epígrafe desse poema são versos de "Saudades de Pernambuco", datado de 18 de

dezembro de 1854, e assinado por “F. G. Braga”: “vai, ó meu saudoso canto, / Dizer um nome: – Saudade!”.[73] “Saudades de Pernambuco” foi publicado também na *Marmota Fluminense* em 26 de dezembro de 1854 e tem como epígrafe versos de Almeida Garrett, que adiante será um dos autores de outra epígrafe machadiana. O poema “Saudades” é um lamento do amigo dirigido a Gonçalves Braga, o qual se encontrava numa breve viagem à sua pátria. Seguindo a mesma temática da saudade, o jovem poeta publicará ainda “A saudade” em 5 de outubro de 1855, como de costume, na *Marmota Fluminense*. Essa segunda saudade não será mais do amigo, o poema dessa vez falará do próprio sentimento, porém, a epígrafe ainda será de Gonçalves Braga: “saudade! Ó casta virgem, / Qu’inpiraste a Bernardim, / Nos meus dias de tristeza / Consolar tu vens a mim”.[74] Para essa epígrafe, repete-se o que se deu com a epígrafe de “Ela”. Não encontramos os versos na *Marmota Fluminense* nem nas *Tentativas*, o que nos leva a crer que eles possam ter sido, como aqueles, confiados ao amigo em alguma reunião literária ou no íntimo da amizade.

De acordo com Massa,[75] a presença constante de Francisco Gonçalves Braga nesses primeiros versos machadianos constitui uma hipótese incontestável de que o português teria dirigido os primeiros passos de Machado na poesia. O último incenso queimado pelo jovem poeta brasileiro no altar de Gonçalves Braga seria o poema “No álbum do Sr. F. G. Braga”, publicado na *Marmota Fluminense* em 9 de outubro de 1855. Nesses versos, “Machado de Assis comparou Braga, e quase o iguala, a Bernardim Ribeiro, Bocage, Garrett, Virgílio”.[76] Com generosidade, Gonçalves Braga responde o amigo em poema de 10 de outubro de 1855 e publicado quatro dias depois na *Marmota Fluminense*[77] sob o título “Ao Senhor J. M. M. d’Assis / (em resposta)”: “se sente e os lábios meus dizer-te podem / Seus puros sentimentos, / Em dois termos somente reunidos: / Gratidão, Amizade?”.[78]

A epígrafe de “No álbum do Sr. F. G. Braga” nos chamou atenção por ter sido, provavelmente, retirada de outra epígrafe. A epígrafe, “pago ao gênio um tributo merecido / Que a gratidão me inspira; / Fraco tributo, mas nascido d’alma”, assinada “Mag. Saudades”,[79]

parece bastante apropriada para um poema de louvação. A assinatura na epígrafe de pronto nos leva para os *Suspiros poéticos e saudades* (1836), de Domingos Gonçalves de Magalhães. Esses versos estariam no poema "O gênio e a música", dedicado "à senhora Catalani",[80] sendo exatamente os últimos versos. Todavia, em 1848 seria publicada no Rio de Janeiro, sob a organização de José Ferreira Monteiro, a *Lísia Poética ou Coleção de Poesias Modernas de Autores Portugueses*. Nessa obra há o poema "Só três cordas na lira" de um tal Phellippe Antônio d'Oliveira, "mais um – gênio – que as comoções políticas (…) obrigaram a emigrar",[81] dedicado "ao Ilmo. Sr. Antônio Pereira da Costa Jubim", provavelmente outro poeta daquele século.[82] "Só três cordas na lira" traz exatamente a mesma epígrafe usada por Machado em "No álbum do Sr. F. G. Braga", mas na epígrafe de Phellippe a assinatura é "Mag. – Susp. – Poet. –".[83] Não bastasse, esses versos de Magalhães serão usados, ainda, pelo próprio Francisco Gonçalves Braga em sua "Saudação poética", dedicada "ao Snr. Conselheiro Antônio Feliciano de Castilho" e publicada em 1º de maio de 1855 na *Marmota Fluminense*. Notemos que essa é a mesma data em que fora publicado o poema "Saudades", de que já tratamos, que tem epígrafe assinada por "F. G. Braga". A epígrafe do poema de Gonçalves Braga é assinada "Mag. – Saudades", de modo que, excluindo o traço intermediário, seria a mesma assinatura da epígrafe machadiana. Não há como termos certeza de qual seria a fonte da epígrafe de "No álbum do Sr. F. G. Braga". Não sabemos se o poeta teria recortado os versos de "O gênio e a música", de "Só três cordas na lira" ou de "Saudação poética". Porém, somos levados a crer, dada a proximidade da assinatura e a relação amistosa entre os poetas, que Machado possa ter recorrido à epígrafe de "Saudação poética" para usá-la em sua própria composição. Além disso, destacamos que os três poemas que usam os versos de Magalhães como epígrafe são poemas que louvam o labor poético de outrem, o que nos parece bastante assertivo, uma vez que os versos machadianos também são em louvação a um trabalho artístico, o de Gonçalves Braga. De qualquer maneira, apropriar-se dos versos de Magalhães para sua epígrafe revelará, sobretudo, que Machado, nesses versos da juventude, bebia as

águas do romantismo. Como seria esse o último poema machadiano que tem a influência do amigo português diretamente marcada, lembramos com Massa que a partir desse momento "Braga já não era mais o seu mestre; era um igual" e "o discípulo, há muito, já se emparelhara e em seguida ultrapassou o modelo".[84]

Outra epígrafe que parece ter sido reaproveitada de uma terceira obra é a que figura no poema "Vem!", publicado n'*O Paraíba*, em 11 de abril de 1858. Dessa vez a epígrafe é de Alexandre Dumas (o pai), contudo, há dúvidas se os versos de Dumas, "Oh! Deixa-me te amar para que ame a vida, / Para não dizer à alegria um último adeus",[85] teriam sido retirados de sua fonte primeira, a peça *Teresa* (1832), ou teriam sido reaproveitados da epígrafe de Álvares de Azevedo. A peça de Dumas conta a história de Teresa e Arthur. Teresa é casada com o Barão Delaunay, pai de Amélie, com quem Arthur é casado. Teresa, que é casada com o barão em segunda união, se envolve com Arthur e o drama se desenrola na revelação da relação dos amantes. Os versos de Dumas, na peça, estão num álbum da baronesa e são descobertos pelo barão e um empregado na primeira cena do quarto ato. O poema se limita a dois quartetos. Os versos da epígrafe são os dois primeiros do poema. Esses mesmos versos, acompanhados dos outros dois que compõem a primeira estrofe, serão a epígrafe do poema azevediano "Vida" na *Lira dos vinte anos* (1853). Os três poemas – o do álbum da baronesa, o de Álvares de Azevedo e o de Machado de Assis – trazem o anseio do eu poético em amar outrem. Contudo, dadas as entradas azevedianas nesses poemas da juventude machadiana, o vocabulário e a temática romântica, para nós, "Vem!" se aproxima bastante de "Vida", o que nos leva a crer que possa ter sido essa a fonte da epígrafe machadiana. As flores, o luar e a amenidade de "Vida" estão nos versos de "Vem!". Se lermos primeiro o poema publicado em 1853 e na sequência o de 1858 essa semelhança se dará logo no final de um e início do outro, de modo que a última estrofe de "Vida" inicia com o verso: "e, onde as flores no deserto dormem";[86] e a primeira estrofe de "Vem!" terá como primeiro verso: "como ao luar da noite as flores dormem".[87] As flores que terminam o poema de Azevedo dormindo iniciam o de Machado no mesmo sono. Além disso, diante de qualquer adversidade que possa existir

contra a realização do amor do eu poético, nos dois poemas brasileiros há um “que importa” que anula tal adversidade. Tudo indica que, como aconteceu com a epígrafe de “No álbum do Sr. F. G. Braga”, estamos novamente diante duma epígrafe de “segunda mão”. Apesar desse aproveitamento de “segunda mão”, seria errôneo pensarmos que a epígrafe funciona da mesma maneira nos diferentes poemas que dela se apropriam. A epígrafe não é um corpo estático e não tem seu sentido definido, mas “muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tantos sentidos quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela”.[88]

O próximo poema dos dispersos que julgamos valer a pena destacar é “Teu canto”, que saiu na *Marmota Fluminense* em 15 de julho de 1855. São versos dedicados “a uma italiana” e que mais rendem homenagem à própria cantora que ao canto dela, numa possível realização amorosa: “se um beijo eu pudesse / Ardente e fugace / Na face / Pousar”.[89] É difícil separar a admiração pelo trabalho da cantora do sentimento amoroso por ela nutrido pelo eu poético. A linha que separa esses dois polos é tênue.[90] Porém, tratando especificamente da epígrafe, a saber, “é sempre nos teus cantos sonoros / Que eu bebo inspiração”,[91] o que nos chamou atenção foi o fato de ela ser assinada pelo próprio Machado, pela indicação “Do autor”. São versos do poema “Meu anjo”, publicado nove dias depois no mesmo periódico.[92] Esse pequeno detalhe “Do autor” nos leva a crer que a predileção machadiana nesse início de carreira poderia ser pela própria epígrafe, de modo que ela não se limitaria a ser um instrumento por meio do qual o escritor poderia reafirmar suas leituras, mas, antes, dar pistas ao leitor acerca do que viria a ler e produzir, aquilo que Genette chamou de efeito-epígrafe.

Assim como a epígrafe de Magalhães parecia sugerir, os primeiros poemas machadianos estão, inclusive em suas epígrafes, ligados ao romantismo, em especial ao romantismo vindo da França. Teremos assinando algumas das epígrafes dos poemas dispersos publicados até 1864: Victor Hugo, Alexandre Dumas e Alfred Musset. Apesar de os franceses estarem presentes em maior quantidade, há lugar para o romantismo português em Almeida

Garrett e para o brasileiro em, além de Magalhães, Álvares de Azevedo.[93]

Em “Um sorriso”, publicado na *Marmota Fluminense* em 10 de agosto de 1855, temos epígrafe retirada do poema “A minha rosa”, que está no volume *Flores sem fruto* (1845), de Almeida Garrett: “em seus lábios um sorriso / É a luz do paraíso”.[94] A julgar pelo sorriso no título e na epígrafe, é de se supor que o poema discorra sobre o sorriso de uma dama, uma “virgem mimosa”. No que restou na biblioteca de Machado de Assis e que foi inventariado por Massa,[95] há uma coleção de *Versos de Almeida Garrett* publicada em 1869 em Lisboa, pela Imprensa Nacional. Consultamos a coleção, mas “A minha rosa” não faz parte dela. Contudo, o poeta fluminense pode ter lido os versos noutra fonte, o que, nesse momento, é-nos menos interessante para a pesquisa que a influência desses versos na poesia machadiana. Em “Um sorriso”, parece-nos que claramente o poeta carioca se apoia no texto da epígrafe para então conduzir o seu, de modo que a epígrafe revela ao leitor não só o mote dos versos que virão, mas, e talvez principalmente, a “linhagem” que eles seguem, isto é, o tratamento romântico que será dado aos versos, tal qual Garrett dava aos seus então.

O brasileiro Álvares de Azevedo, por sua vez, estará presente em dois momentos nas poesias dispersas. Primeiro, seu nome aparece assinando a epígrafe de “O profeta” e, depois, o nome do poeta será título do poema dedicado “ao Sr. Dr. M. A. d’Almeida”[96] e publicado em 12 de outubro de 1858 na *Marmota*, “Álvares de Azevedo”. Interessa-nos especialmente o primeiro poema, “O profeta”, que segundo a inscrição do autor é um “fragmento” e que saiu na *Marmota Fluminense* no dia de finados, 2 de novembro de 1855.[97] O poema é datado de 11 de setembro daquele mesmo ano e traz um tom obscuro para falar do profeta que recebe os preceitos do “Supremo Arquiteto”. Esse profeta camufla a imagem romântica do poeta e, assim, o morto que acaba por receber homenagens nesses versos é o poeta que falecera três anos antes, Álvares de Azevedo. A homenagem não é explícita, mas fica marcada pelo nome na epígrafe e pelo desenvolvimento dos versos que vão ao encontro do

poeta tal qual era tido no romantismo da segunda geração, da qual participou Álvares de Azevedo. A epígrafe do poema são dois versos da quinta estrofe de “Ideias íntimas”, poema azevediano que compõe a *Lira dos vinte anos*: “… ungido crente, / Alma de fogo, na mundana argila”.[98] Observamos pelas reticências que o primeiro verso foi recortado, de modo que, no poema de sua origem, no lugar das reticências temos: “cabeça de profeta (…)”.[99] Curiosamente, “Ideias íntimas” também é um “fragmento”, mas sem dúvida não foi ao acaso a escolha de uma epígrafe retirada desses versos. No poema azevediano temos vários nomes da poesia romântica aos quais é ligada a imagem profeta, de modo que o poeta seria, então, o “ungido crente”. Machado, por meio da epígrafe, apropria-se dessa imagem romântica do poeta-profeta tanto para compor seus versos quanto para homenagear o falecido poeta. É nas trilhas de “Ideias íntimas” que “O profeta” foi composto.

Entre os românticos franceses que irão compor as primeiras epígrafes dos poemas machadianos, destacamos nesse primeiro momento Victor Hugo,[100] que será autor também da epígrafe de “Última folha”, poema das *Crisálidas*. Essa não apenas será a primeira vez que um autor francês ocupará a epígrafe de um poema machadiano, como será também a primeira vez que a epígrafe estará em francês.[101] O verso hugoano, “vem, estou dentro da noite, mas posso ver o dia!”,[102] que serve de epígrafe e de convite à dama de nome oculto a quem se destinam os versos de “A***”, foi extraído da décima estrofe (último verso) do poema “A toi”, que está nas *Odes e ballades* (1826). Machado de Assis tinha esse volume em sua biblioteca, numa publicação feita pela Hachette em 1873.[103] Em resumo, as duas composições poéticas trazem a lamentação de quem está longe da *vierge* amada e anseia o contrário.

“A***” foi publicado n’*A Marmota* em 22 de dezembro de 1857 e Massa[104] insere esses versos machadianos, junto de outros, num ciclo de poesias que teriam sido dedicadas àquela que seria a primeira musa de Machado de Assis, certa cantora italiana de quem não se pode afirmar o nome. Segundo o estudioso, era cotidiano que n’*A Marmota* se publicassem versos dedicados às atrizes e

cantoras da época. A maior parte dos autores desses versos era jovem,

> por vezes mal saídos da adolescência. Viviam num mundo em que a mulher e a mocinha, por nunca saírem de suas casas, não participavam. Mesmo as escravas, como observa Gilberto Freyre, eram divididas em dois grupos: as que saíam e as "escravas de casa". Ao alcance dos homens só restavam as prostitutas, mas elas não bastavam às necessidades afetivas dos poetas.[105]

Dentre esses jovens, havia os que "punham as cartas na mesa" e não se acanhavam em nomear a inspiração de seus versos e, no extremo oposto, havia aqueles que preferiam a discrição. Machado se encaixava no segundo grupo. Massa[106] chega a propor que "A***" era um desses poemas discretos dedicados a alguma atriz ou cantora. Nesse momento, é natural que nos lembremos de "Teu canto", que tratamos anteriormente, esse poema também estaria no ciclo daqueles dedicados a essa primeira musa. A respeito desses poemas dedicados a essa senhora de quem desconhecemos a identidade, concordamos com Massa, quando diz que "é menos importante conhecer com segurança a identidade da cantora italiana do que penetrar nos sentimentos que ela inspirou a Machado de Assis".[107]

Ainda que a análise de maior fôlego esteja reservada para os poemas recolhidos em livro, acreditamos que possa ser interessante empreender nesse primeiro capítulo a análise de um ou outro poema dos dispersos, a fim de ilustrar como o diálogo entre a epígrafe e o poema se dava nas composições machadianas. Para essa tarefa escolhemos os poemas já apresentados "Teu canto" e "A***", o critério de escolha se deu, num primeiro momento, por serem poemas possivelmente dedicados a alguma artista da época, o que aproxima nosso poeta do que era corriqueiro na vida de seus confrades no século XIX. Num segundo momento, vimos nesses poemas a possibilidade de entender como se daria o trabalho com a epígrafe num poema que traz versos do próprio autor, um poeta ainda em ascensão e que dava os primeiros passos, no caso de "Teu canto"; e noutro poema que traz versos de um autor já consagrado, Hugo, no caso do poema "A***".

Seguindo a ordem cronológica das publicações, iniciamos com “Teu canto”, que, como dito, fora publicado em 15 de julho de 1855 na *Marmota Fluminense*. O poema é dedicado “A uma italiana”, provavelmente alguma artista que frequentava os palcos do Rio de Janeiro naquele século. Certamente essa dedicatória somada ao título do poema e a alguns de seus versos fizeram com que Massa[108] incluísse a composição naquilo que denominou “ciclo de poesias dedicado a uma cantora italiana: a primeira musa”, como já apontamos.[109] Não precisamos repetir a citação de Massa para reafirmar que não nos interessa a identidade dessa primeira musa, mas o labor poético machadiano empreendido a partir dessa possível relação. Assim, vamos ao poema.

“Teu canto” é composto de quatro oitavas nas quais o primeiro, o segundo, o quinto e o sexto versos são redondilhas menores e os restantes, dissílabos. O esquema rímico é o mesmo para cada estrofe: ABBCEEC. Para compor versos que exaltam o canto, como o título anuncia, parece pertinente um esquema de métricas e rimas que colabore para a sonoridade dos versos, ainda que a sonoridade dentro da poesia possa ser trabalhada também por versos livres e brancos. Essa sonoridade é explorada também por alguma aliteração encontrada nas estrofes, de modo que na primeira estrofe essa figura de linguagem se dá pela repetição dos fonemas /d/ e /t/, esse último se repetirá também na segunda estrofe; na terceira, será marcante a presença do fonema /l/; e, na última, do fonema /s/ tanto pelo emprego da letra C quanto pelo dígrafo SS.

Após o título e a dedicatória, o leitor encontrará a epígrafe: “é sempre nos teus cantos sonorosos / Que eu bebo inspiração”.[110] Os versos são assinados “Do autor”, sem que o leitor possa saber exatamente em qual poema estariam tais versos e seria, mesmo na época, impossível descobri-lo, já que “Meu anjo”, do qual a epígrafe é recortada, foi publicado somente nove dias depois no mesmo periódico. Antes de olharmos com mais atenção para o poema fonte dessa epígrafe, vale observar as pistas que esses dois versos dão ao leitor sobre que poema lerá na sequência. Os “teus cantos sonorosos”, ainda que a leitura completa do poema não se tenha dado, já colocam, pelo título do poema “Teu canto”, a epígrafe em diálogo com a composição. Além disso, o segundo verso nos sugere

uma leitura embebida de romantismo, pois uma vez que o eu poético bebe dos “cantos sonorosos”, ele se coloca numa posição inferior à amada, o que nos faz crer que essa mulher seja idealizada. Ademais, a inspiração também nos levará a esse mesmo romantismo, que cria no trabalho do poeta como vindo de uma inspiração. A italiana, possivelmente cantora, é a musa que inspira os versos de “Teu canto” e, talvez, também de “Meu anjo”.

Não há como afirmar que “Meu anjo” possa ter sido “inspirado” na mesma artista italiana a quem se dedica “Teu canto”, todavia, o canto do poema publicado em 15 de julho já estava no datado de 21 de junho daquele mesmo ano. “Meu anjo” traz cinco estrofes assimétricas de versos hexa e decassílabos e apesar de haver alguma rima, a maior parte dos versos são brancos. O poema carrega um forte tom árcade na lira consagrada, numa floresta e um campo amenos e numa “cara amiga”. Apesar de nos versos de “Meu anjo” haver referência ao “canto” da “cara amiga”, essa referência se dá unicamente no nono verso da primeira estrofe, que serve de epígrafe para “Teu canto”; todas as outras menções a algum canto serão relacionadas ao canto do bardo, de tal modo que os versos finais da primeira e da última estrofe do poema pedem que a “cara amiga” escute os “meigos cantos” da alma do vate.

Retomando os versos de “Teu canto”, a primeira estrofe é a única dedicada exclusivamente à italiana:

Tu és tão sublime
Qual rosa entre as flores
De odores
Suaves;
Teu canto é sonoro
Que excede ao encanto
Do canto
Das aves.[111]

O eu poético começa falando não do canto, mas da própria italiana, ressaltando suas características pela metáfora da “rosa entre as flores” e somente na segunda metade da estrofe é que se falará do canto e novamente haverá um elemento da natureza para

colaborar na caracterização: o canto das aves. Divisão semelhante se dará na estrofe que segue e, na terceira, esse esquema se inverterá:

Eu sinto nest'alma,
Num meigo transporte,
Meu forte
Dulçor;
Se soltas teu canto
Que o peito me abala,
Que fala
De amor.
Se soltas as vozes
Que podem à calma,
Minh'alma
Volver;
Minh'alma se enleva
Num gozo expansivo
De vivo
Prazer.[112]

Unimos essas duas estrofes não apenas para visualizar como, na segunda estrofe, novamente o canto só é lembrado a partir da segunda metade da estrofe, e, na terceira, se dá inverso, mas, sobretudo, pelo fato de as duas estrofes tratarem dos efeitos que o canto causa no eu poético. Além disso, essas duas estrofes se unem pelas antíteses sutis que carregam. Na primeira delas a antítese se dá entre o adjetivo e o substantivo ao qual caracteriza: "meigo transporte". O transporte é a "manifestação expansiva ou violenta de uma paixão"[113] e, assim, não parece carregar a meiguice posta pelo adjetivo. Algo parecido acontece nos versos que seguem o "meigo transporte": "meu forte / Dulçor". A doçura é comumente mais amena que forte. Seria possível, para nos aproximarmos do senso comum, inverter os adjetivos, de modo que teríamos um "forte transporte" e um "meigo dulçor". Ao empreender a antítese via adjetivos e substantivos, o eu poético dá ao leitor uma ideia do

abalo que aquele canto causa ao seu peito, como é dito na segunda metade da estrofe, que, por sua vez, revelará o sentimento cantado pela musa e inspirado pelo poeta, o amor.

Na estrofe terceira, o canto é substituído pelo soltar das vozes. Na primeira metade da estrofe, o eu poético, em contradição com o peito que se abalava na estrofe anterior, mostra que a voz da italiana traz calma à alma dele. Porém, na segunda metade da estrofe, nessa mesma alma se construirá a antítese, pois ela "(…) se enleva / Num gozo expansivo / De vivo / Prazer". Ora, a calma da primeira metade da estrofe se opõe a esse "gozo expansivo" e aí temos a construção da antítese nessa estrofe.

A essa altura, o leitor já deve supor que o sentimento do eu poético extravasa a admiração pelo canto. O canto, metonimicamente representa toda a figura da italiana. É na estrofe que fecha a composição que o eu poético se referirá à "donzela" num vocativo pela primeira vez:

Donzela, esta vida
Se eu tanto pudera,
Quisera
Te dar;
Se um beijo eu pudesse
Ardente e fugace
Na face
Pousar.[114]

Notemos que nessa estrofe em que o eu poético revela seus desejos não há espaço mais para o canto, somente para a "donzela", e que o beijo que deseja nela dar não é meigo, tampouco é doce, mas "ardente e fugace". Essa estrofe atesta o que as demais já sugeriam, e mesmo a epígrafe nos sugeriu pela inspiração bebida, um amor idealizado. Se tomarmos como base o título dos versos da epígrafe, "Meu anjo", ainda que ele não seja dado no poema "Teu canto", essa idealização da amada e inconcretude do amor se acentuam, já que ela seria anjo, um ser divinizado.

Com exceção do canto, que já está na epígrafe, “Teu canto” não retoma muitos elementos de “Meu anjo”. Apesar de ambos trazerem a temática amorosa, eles se distanciam no tom de cada composição, este mais ameno, com pinceladas talvez herdadas de um arcadismo recente, e aquele mais próximo ao romantismo. Enquanto “Teu canto” versa sobre o canto da italiana, “Meu anjo” versa sobre o canto do vate, de modo que quase poderíamos sugerir o par “meu canto/teu canto” para os poemas. Também não foi aproveitada da epígrafe a estrutura do poema, contudo, a escolha dos versos para a epígrafe foi certeira, já que eles casam com a sonoridade do canto exaltado no poema e com a subordinação do eu poético, pois ele bebe do canto de sua musa, somando a isso a inspiração romântica dos versos no próprio vocábulo “inspiração” da epígrafe. Assim, parece-nos que a epígrafe nesse caso se relaciona com o poema a que serve especialmente pelo assunto pelo canto sonoro que a une ao poema.

Saltando mais de dois anos, encontramos no mesmo periódico, agora com o nome reduzido, *A Marmota*, “A***”. Novamente teremos quatro estrofes, dessa vez quadras de hexa e decassílabos. Nas duas primeiras quadras haverá espaço somente para os versos decassílabos, enquanto nas duas últimas eles serão alternados com os hexassílabos. O trabalho com a sonoridade por meio da rima permanece: em todo o poema, para os versos decassílabos, a última palavra será sempre paroxítona, enquanto para os hexassílabos, oxítona. Além disso, há um esquema rímico adotado pelo poeta em toda a composição: ABCB. Esse esquema se aproxima das rimas alternadas usadas por Victor Hugo em “A toi”, poema que dá origem à epígrafe de “A***”. O poema francês é uma composição datada de dezembro de 1821 com quinze quadras de versos em sua maioria alexandrinos.

“A toi” trata de um amor sonhado na infância e com ânsia de realização na vida adulta. O eu poético hugoano está longe de sua *vierge* e pede que ela se aproxime. O verso escolhido para a epígrafe machadiana é o último verso da décima estrofe: “vem, estou dentro da noite, mas posso ver o dia!”.[115] Além disso, os poemas têm em comum a epígrafe. Em Hugo essa epígrafe é escrita em latim, com a tradução francesa logo em seguida, e é

retirada do Salmo 16 da Bíblia: “debaixo da sombra das tuas asas defende-me”.[116] Um olhar estrofe a estrofe pode revelar que em “A***” está um pouco do que o eu poético de “A toi” já expressara, até mesmo pela aproximação do título.

As primeiras estrofes de “A***” nos lembrarão ligeiramente a última estrofe do poema que trabalhamos anteriormente, “Teu canto”:

> Oh! Se eu pudesse respirar num beijo
> O teu hálito ardente e vaporoso.
> E na febre do amor e do delírio
> Sobre o teu seio estremecer de gozo!
> Oh! Se eu pudesse nessa fronte bela
> A coroa depor dos meus amores,
> E embevecer-me como em sonho aéreo
> De teus olhos nos mágicos fulgores.[117]

As duas estrofes revelam anseios do eu poético e a primeira especialmente recorda o mesmo anseio do eu poético de “Teu canto”, que na estrofe final dizia: “se um beijo eu pudesse / Ardente e fugace”.[118] O mesmo beijo e o mesmo ardor de outrora iniciam esse novo poema. Até mesmo o gozo de outrora, o “gozo expansivo”, está aqui no “estremecer de gozo”. Apesar das proximidades, não podemos garantir que os versos tenham alguma destinatária ou ainda a mesma destinatária, oculta nas composições por “uma italiana” ou pelo título “A***”. Contudo, sobre essa proximidade, é possível legitimar o vocabulário romântico-amoroso e a recorrência da temática do amor não realizado, pois uma vez que o poema já se inicia com hipóteses de anseios, adianta a inconcretude do amor. Se voltarmos nossos olhos para a epígrafe, tal inconcretude já estava anunciada, pois o eu poético francês chama, pede que venha, num amor realizado isso não seria necessário.

Ainda na primeira estrofe, o eu poético já anuncia o caráter febril e delirante desse amor. Isso se estenderá por todo o poema, um amor que é dos sonhos, da imaginação, da idealização. Na segunda

estrofe, o eu poético quer ser arrebatado como em um “sonho aéreo”. Um sonho assim nos fará lembrar do “sonho de uma criança”,[119] que era o sonho do eu poético francês com sua amada. Desse modo, há a aproximação da composição machadiana com aquela que lhe serve de epígrafe pelo sonho.

O tom delirante será continuado na terceira estrofe:

Ai! Respirara então ainda uma vida,
Oh pálida visão!
Nessa flor que os sentidos embriaga
E aroma o coração![120]

Nessa estrofe, a amada do eu poético será capaz de, metaforizada em flor, embriagar os sentidos, ou seja, invertê-los, confundi-los. O embriagar sugere a falta de lucidez, algo que aconteceria no delírio do eu poético, naquele lugar onírico que reservara para esse amor. Além disso, a “pálida visão” do segundo verso reforça a ideia de que todos esses anseios estariam somente no imaginar do eu poético. Não bastasse, o adjetivo pálida retoma a languidez do romantismo e aproxima sua visão da luz divina, já que o texto bíblico está cheio de visões, era por meio delas que o divino chegava aos homens, como em Joel 2, 28, Atos dos Apóstolos 9, 10 ou Apocalipse 19, 11. Logo, o eu poético idealiza esse amor em seus sonhos e delírios, e, dada a visão que é aproximada do divino, o eu poético se torna, por seu próprio delírio, inferior à mulher amada.

O poema é finalizado com uma súplica à musa de identidade oculta:

Vem; dá-me o teu amor; careço dele
Como do sol a flor,
Reanima a cinza de meu peito morto,
Ai! Dá-me o teu amor![121]

Parece claro que essa é a estrofe que mais se aproximará da epígrafe. O eu poético pede o amor de sua musa e, ao comparar

sua necessidade desse amor à flor que necessita biologicamente do sol para o processo de fotossíntese que lhe garante a vida, ele acaba por tornar esse amor vital para sua existência. Essa necessidade da amada para que se possa viver também pode ser encontrada nos versos de Hugo: “dignar a viver para mim, para me deixar viver”.[122] Na segunda metade da estrofe, a musa ganha o poder, inclusive, de reanimar o peito já morto do eu poético, e, como quem sofre, dada a interjeição no verso, ele repete o pedido feito no primeiro verso: “ai! Dá-me o teu amor!”.

Em “A***” os versos do poema que servem de epígrafe estão muito mais dissolvidos na composição, seja na temática dos dois poemas ou na sugestão de alguma influência identificada nos sonhos do eu poético em que esse amor é idealizado e na necessidade vital desse amor. Contudo, o casamento perfeito fica por conta da estrofe final do poema brasileiro, não apenas pelo verbo, “vem” e *viens*, mas pelo sentido. Na última estrofe, a mulher idealizada pode tirar o eu poético da cinza, ela é capaz de trazê-lo das trevas para a vida, o que reforça sua divinização. Do mesmo modo, na epígrafe, o eu poético francês que estava na noite poderia alcançar o dia, já visto por ele, com a vinda da amada. Parece-nos, portanto, que o pedido do eu poético de “A***” já estava anunciado na epígrafe, é como se o poema começasse e terminasse pedindo a vinda dessa mulher misteriosa. O eu poético brasileiro se apropria do pedido do francês e o faz seu próprio pedido.

O uso das epígrafes nos dois poemas estudados mostra que o tipo de aproveitamento e o grau de profundidade desse aproveitamento podem variar de epígrafe para epígrafe. Enquanto em “Teu canto”, com uma epígrafe do próprio autor, poeta ainda em ascensão, tínhamos um aproveitamento que se dava mais no nível do assunto, pelo canto sonoroso, em “A***” o aproveitamento se revela, de certo modo, mesmo no corpo do poema, e o eu poético toma para si o mesmo pedido do eu poético francês, é como se partilhassem o mesmo sentimento amoroso romântico.

Assim, essa primeira apresentação dos poemas epigrafados já torna possível algumas observações. Somando o estudo mais aprofundado desses dois poemas à breve apresentação que fizemos das epígrafes de alguns poemas dispersos, notamos que a

epígrafe pode ser, ainda, uma espécie de mote, de inspiração para a composição do poema que as segue. É como se, de antemão, o poeta desse ao leitor um pouco daquilo que encontraria nos versos que leria. Além disso, em alguns casos a epígrafe direciona também o “espírito” que compõe tais versos, isto é, a corrente literária que estaria vertendo daqueles versos, como é o caso, nesse início, do romantismo. Pelas epígrafes de “segunda mão” o poeta nos revela, sobretudo, a atenção empreendida na leitura dos versos dos seus confrades e mostra que compartilha da mesma inspiração. Este livro traz um trabalho que incide na busca dessa relação entre as epígrafes e os poemas nos livros machadianos, adotando uma ordem que é cronológica e também quantitativa, já que o número de epígrafes nos livros de poemas de Machado de Assis foi diminuindo com o passar dos anos.



Crisálidas



2.1 O primogênito livro de poemas



Entre o fim de setembro e o começo de outubro de 1864, a B. L. Garnier publica as *Crisálidas*,[123] primeira coletânea de versos assinada pelo poeta de 25 anos Machado de Assis. O contrato entre Baptiste Louis Garnier e o poeta de Corina – que já se conheciam do *Jornal das Famílias*, periódico sob a chancela de Garnier e para o qual Machado colaborava – data de 26 de junho daquele ano, e nas 178 páginas do livro estavam distribuídos um prefácio, 29 poemas,[124] um posfácio, várias notas, três erratas e um índice. O escritor já tinha, em 1864, publicado *Desencantos* (1861), *Queda que as mulheres têm pelos tolos* (1861), *O protocolo* (1863) e *O caminho da porta* (1863), todas peças teatrais, porém, com a publicação das *Crisálidas*, seria a primeira vez que receberia direitos autorais.[125] Segundo Massa,[126] o poeta recebera 150.000 réis pelos mil exemplares da edição. Ainda segundo o estudioso, esse era um valor razoável para um principiante, Fagundes Varela, por exemplo, teria vendido ao editor, durante dois anos, seus *Cantos e fantasias* (1865) por 250.000 réis.

Ainda que esse seja o primeiro livro de poemas, seria equivocado entender essa publicação como sua estreia na poesia, haja vista a quantidade de poemas dispersos publicados nos periódicos oitocentistas antes que as *Crisálidas* viessem a público. Tanto não é essa a estreia machadiana que, entre os apontamentos que a crítica fez ao livro, soava constantemente a condenação do volume por trazer poemas já conhecidos do público, pois haviam circulado nos periódicos de então.[127] O reaproveitamento de poemas já publicados, segundo a crítica, não faz jus ao título do livro, que remonta algo novo, por nascer. Assim, se pensarmos na definição

do vocábulo crisálida, encontraremos um inseto encasulado prestes a atingir nova fase. O casulo machadiano é o livro, seu inseto são os poemas que se encontram no interior de suas páginas. A crisálida remonta, sobretudo, algo em transformação, de modo que, então, parece justificável que o velho (os poemas já publicados) e o novo (os poemas inéditos) convivam. Ademais, no caso dos poemas reaproveitados, se levarmos em conta que eram mais de setenta poemas publicados até 1864, a seleção de um ou de outro implica num trabalho reflexivo de Machado sobre sua própria obra, o que leva Massa[128] a concluir que, diferente do que a crítica acreditava, *Crisálidas* não era um ponto de partida, mas de chegada. Foi o labor poético das produções anteriores e a maturação do escritor enquanto poeta que tornou a coletânea possível.

Com relação à temática do livro, não há uma unidade, do mesmo modo que a ordenação dos poemas parece não seguir uma ordenação lógica explícita. Os temas são variados, passam da inspiração da musa para certo episódio bíblico, sem esquecer o trabalho do poeta ou os sofrimentos da pátria (não do Brasil, mas do México e da Polônia). A única possibilidade que visualizamos foi enxergar no livro um trabalho encerrado nele mesmo, já que o volume é aberto com um poema que pede a inspiração da musa, "Musa Consolatrix", e é encerrado com um poema em que as musas se retiram, "Última folha".[129] A ausência de um fio que ligue um poema ao outro pode estar relacionada à rapidez com que o volume fora preparado, pois o contrato, como dissemos, data de 26 de junho de 1864, e o prefácio do Dr. Filgueiras data de menos de um mês depois, 22 de julho. Cerca de dois meses depois as *Crisálidas* já eram comercializadas. Todavia, essa rapidez na organização do volume também nos leva à hipótese que pode anular o que inferimos anteriormente: teria Machado já organizado um livro de poemas antes mesmo do contrato, tendo alguma publicação em mente? Não é possível responder nem certificar uma ou outra hipótese.

Antes que nos debrucemos sobre a análise dos poemas epigrafados, é interessante, para melhor enxergar como o volume de poemas foi visto em sua época, recorrer às críticas endereçadas

ao livro, a fim de melhor compreender o universo literário que foi berço das *Crisálidas*.

2.2 Um prefácio laudatório, algumas palavras da crítica e o aniversário das C*risálidas*



A primeira crítica endereçada às *Crisálidas* está impressa na carta-prefácio do próprio livro (“O poeta e o livro: conversação preliminar”), assinada pelo baiano, na época residente no Rio de Janeiro, Caetano Filgueiras. A impressão do texto de Filgueiras junto às *Crisálidas* foi recorrentemente apontada como um erro pelos demais críticos literários, isso porque, no texto, Filgueiras se deixa levar pela amizade e simpatia que tinha por Machado e acaba por tecer elogios demasiados ao jovem poeta. Todavia, o poeta de Corina demonstra ter alguma consciência da exageração do amigo antes mesmo que a crítica apontasse para essa direção, pois escreve para as *Crisálidas* um posfácio agradecendo Filgueiras e pedindo que o leitor não espere tanto do livro:

> O meu livro é esse pouco que tu caracterizaste tão bem atribuindo os meus versos a um desejo secreto de expansão; não curo de escolas ou teorias; no culto das musas não sou um sacerdote, sou um fiel obscuro da vasta multidão dos fiéis. Tal sou eu, tal deve ser apreciado o meu livro; nem mais, nem menos.[130]

O prefácio laudatório de Caetano Filgueiras será utilizado por alguns dos demais críticos para justificar a “busca por defeitos” na obra machadiana. Sobre o poeta que oficialmente nascia com as *Crisálidas*, Filgueiras anuncia: “belo prenúncio de um grande poeta”.[131] Quando discorre sobre os versos machadianos, o crítico chega a discordar do título dado ao livro, pois diz que se tais

poemas fossem crisálidas, casulo da pupa de um inseto, o autor não poderia ser poeta, “e Machado de Assis, leitor, é poeta!”.[132]

Todavia, um dos pontos que mais irritou a crítica da época, e que Caetano Filgueiras atropela, é a questão do rigor formal dos versos. O crítico baiano os aponta como exatos, o restante da crítica faz questão de identificar cada senão. Para o amigo do poeta: “livres, sentidos, inspirados, os versos do autor das *Crisálidas* são e devem ser eloquentes, harmoniosos e exatos. São – porque ninguém se negará a dizê-lo lendo-os”.[133] O único momento em que Filgueiras esbarra, de leve, na questão da métrica dos versos machadianos é quando afirma ser um erro atribuir a arte apenas aos versos bem medidos. Para o autor do prefácio, os deslizes de Machado não são cochilos de Homero, é apenas a variação da inspiração: “nas menos inspiradas subsiste ainda o engenho, e o engenho é muito”.[134]

Outro aspecto que desagradou a crítica oitocentista foi a comparação que o prefaciador faz entre Machado e Tomás Ribeiro (1831-1901), afirmando, inclusive, ser o brasileiro mais inspirado e, quiçá, mais ardente. Ao final de seu texto, Filgueiras afirma ser aquela a “dupla e sincera manifestação dos sentimentos do amigo e crítico” e não hesita em proclamar Machado como “uma das glórias literárias”[135] do Império.

O próximo texto de crítica às *Crisálidas* sairá em 1º de novembro de 1864, na *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*. O artigo, intitulado “Crônica” e de autoria de Luís José Pereira da Silva, discorrerá sobre as últimas obras literárias que chegaram a público, e reservará um espaço maior para as *Crisálidas*.

O crítico chamará as *Crisálidas* de “um livrinho mimoso” e será o primeiro a criticar o prefácio de Filgueiras, dizendo que “o escrito do Sr. Dr. Caetano Filgueiras faz crer ao leitor que vai ler as produções do primeiro poeta brasileiro (…)”.[136] Mais adiante, Pereira da Silva critica o próprio autor da coletânea pela impressão do prefácio: “esse juízo crítico, publicado pelo autor das *Crisálidas*, como parte integrante de seu livro, é o seu maior senão”.[137] Não cremos que Machado tenha sido ingênuo ao publicar o prefácio do amigo, e tanto não o fora que escreve seu posfácio, pois enxerga a exageração das palavras do prefaciador, as quais aparentemente

foram escritas com a pena da amizade. Contudo, para a crítica literária prevalece a máxima de que o erro vale mais que o acerto.

Com relação aos “defeitos” do livro, o crítico dirá que são fáceis de corrigir, que não destroem o mimo dos versos e que, por isso e pelo pouco espaço que tem para escrever, voltará seu texto para o que o livro traz de arte, identificável por ele como a própria poesia. O crítico elogia as estrofes de “Monte Alverne” e encerra o texto com a transcrição de “Epitáfio do México”.

O próximo a escrever sobre as *Crisálidas* será Manuel Antônio Major, também na *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários*, n. 6, de 1º de novembro de 1864. O artigo “*Crisálidas* (Machado de Assis)” destacará especialmente a originalidade dos poemas machadianos:

> O surgimento de uma ideia utilitária ou de um livro que nos fale ao coração e ao cérebro, ao pensamento e à imaginação na tríplice linguagem do sentimentalismo, do belo e da inspiração é acontecimento digno de atenção.
> As *Crisálidas*, de Machado de Assis, sotopondo esses requisitos, ainda deixam transparecer mais um dote atendível e invejável – a originalidade.[138]

E ainda mais adiante, o crítico nos dirá que não há nada mais belo que o “espírito de originalidade” que acompanha as *Crisálidas*.

Assim como Filgueiras, Major também discorda do título do livro, dizendo que os poemas machadianos se aproximam mais das asas da borboleta que da imobilidade da lagarta. Outro ponto em que os críticos se aproximam é ao tratar da inadaptação de Machado a uma escola literária. Filgueiras já anunciara que Machado não pertencia a nenhuma escola. Major reitera tal afirmação dizendo que: “a escola de Machado de Assis é a feitura do gênio”.[139]

Os deslizes apontados por Major dizem, quase todos, respeito à forma, ou melhor, à falta de forma de alguns versos que pecam na metrificação. Ele criticará alguns dos alexandrinos, a cacofonia n’“As ventoinhas” e a falta de labor poético para tratar de assuntos tão elevados, como em “Monte Alverne” e em “Os dois horizontes”. Para encerrar o artigo, o crítico anunciará que espera outras produções

machadianas e que os louros do primeiro livro o estimulem na produção futura.

O *Diário do Rio de Janeiro* publicará, em 16 de novembro de 1864, o artigo “Crisálidas”, assinado por Amaral Tavares e dedicado a Quintino Bocaiúva. No início desse artigo, Tavares nos diz que a primeira coisa que chamou sua atenção no volume foi o nome de seu autor, Machado de Assis. Isso nos revela que, mesmo antes da publicação de seu primeiro livro, o escritor era um nome importante no ambiente literário do século XIX.

Tavares também concordará com os críticos anteriores ao dizer que Machado não se prende a uma escola literária, e sobre seus versos dirá que “a inspiração incendeia-lhe a mente, o verso alinha-se fluente e doce, a forma adapta-se ao pensamento, o estilo gradua-se pelo assunto”.[140] O crítico elogiará ainda o trabalho de Machado enquanto tradutor do poema “As ondinas”, de Henrique Heine, e dará a transcrição do poema. Nesse mesmo artigo, é transcrito ainda o poema “Quinze anos”, elogiado pela frescura das suas imagens.

O único senão feito por Tavares ao poeta é o fato de ele por vezes deixar transparecer no poeta a linguagem do folhetinista. Todavia, Tavares não consegue apontar os momentos exatos em que isso acontece.

O próximo artigo teve publicação internacional. Intitulado “Versos de Machado de Assis (escritor brasileiro)”, o artigo de José Duarte Ramalho Ortigão fora publicado no *Jornal do Porto*. Não foi possível precisar a data, mas sabemos que o ano foi o de 1864.

Ortigão não se alonga muito no artigo, apenas recomenda a leitura das *Crisálidas* e afirma estar Machado fadado a “grandes destinos”. O crítico elogia os “Versos a Corina”, cujo trecho fora impresso naquele periódico, e sobre eles diz:

> Ouçamo-los pois, que tanto enobrecem eles a mulher que os inspirou como a literatura do esplêndido país em que nasceram; esta deve arquivá-lo entre as suas melhores páginas, e aquela, se em algum preço tem as flores imarcescíveis que o gênio deixa no regaço em que repousou a fronte, que se glorie, porque tem Petrarca aos seus pés.[141]

O que nos surpreende no trecho transcrito não é apenas o elogio à literatura brasileira, mas a aproximação do nosso poeta a Petrarca.

Dois anos após sua publicação, *Crisálidas* ainda recebia atenção dos jornais da época. Dois artigos, embora escritos em 1864, somente foram publicados em 1866, novamente na *Revista Mensal da Sociedade Ensaios Literários* e n'*A Pacotilha*, em 5 de junho e 7 de setembro, respectivamente.

O primeiro, assinado por Feliciano Teixeira Leitão e intitulado "'Bibliografia', *Crisálidas*, volume de poesias de Machado de Assis", analisa, além das *Crisálidas*, as *Vozes da América* (1864), de Fagundes Varela. Quanto às *Crisálidas*, o crítico inicia pelo que julga incorreto, inclusive o título, que, para ele, está injustificado, uma vez que grande parte dos poemas impressos nos livros era conhecida pelos leitores dos periódicos da época.

Além disso, Teixeira Leitão criticará a métrica dos poemas e a falta de um fio de Ariadne no decorrer de "Aspiração", "Cleópatra", "Polônia" e "Versos a Corina". Por fim, o crítico dirá que esperava mais do "conhecido talento" e censura o prefácio de Filgueiras, que "obrigou-nos a procurar nas *Crisálidas* as provas de quanto (…) declara existir no livro, provas que desejávamos encontrar, mas que não encontramos".[142]

Ainda que considerasse que Machado não adotara o mesmo plano do início ao fim dos "Versos a Corina", o crítico elogia esse poema pelo lirismo de sua linguagem e os declara, em suas próprias palavras, ótimos. A tradução "Os dois horizontes", criticada por Major, é primorosa e agradável a Teixeira Leitão. Além desse, o crítico também elogia "O dilúvio", "Visio", "Quinze anos", "Erro", "Ludovina Moutinho", "Rosas" e "Monte Alverne". "No limiar" está na sequência dos poemas elogiados e o crítico nos diz que o defeito desse poema está no próprio crítico enquanto leitor, pois ele não consegue compreender tamanha metafísica, o que soou como um comentário um tanto irônico. Ao final do artigo, Teixeira Leitão encoraja Machado a seguir com o labor poético, afirmando que o jovem escritor poderá ocupar lugar distinto entre os poetas nacionais.

O segundo artigo daquele ano de 1866 fora intitulado “Minha priminha” e assinado por “Tua Prima, Azuos – Agarb”. Segundo tomamos conhecimento pela nota nos estudos de Reis,[143] José Galante de Sousa indica a provável autoria de Souza Braga para o artigo. Ao lermos o nome que assina o artigo de trás para frente, teremos exatamente Souza Braga. No texto, o crítico dá conta de alguns “pacotes” literários da época e sobre as *Crisálidas* apenas aponta que o autor fora desatento, pois era, enquanto cronista, muito conhecedor da língua portuguesa e permitiu, ainda assim, deslizes da língua n’“As Ventoinhas”:

> Volta asinha
> Volta asinha para o sul
> Lendo-se, priminha, não será assim?
> Volt’asinha
> Volt’asinha para o sul.[144]

As considerações acerca da obra machadiana em tal artigo se encerram aí.

Quase dez anos depois da publicação das *Crisálidas*, Machado recebeu dois parágrafos sobre seu livro no artigo “Poesias e Poetas”, de 1º de agosto de 1874, assinado por A. C. Almeida. O artigo dá conta de vários nomes da poesia nacional e, ao contrário do que acontecera com os demais artigos da crítica publicados até então, há nesse o elogio à métrica machadiana: “há até em Machado uma facilidade e correnteza na metrificação que nos deleitam, por vezes”.[145] Acreditamos que essa constatação do crítico se deva pelo fato de, em 1874, já terem vindo a público as *Falenas*, o segundo livro de poemas de Machado, no qual ele ajusta a métrica de seus versos. Contudo, no artigo de Almeida, o talento do poeta é atribuído tanto ao primeiro quanto ao segundo livro de poemas.

Nos idos de 1886 surgem outros artigos de crítica literária tratando das *Crisálidas*. Isso aconteceu porque houve no hotel Globo a celebração do 22º aniversário das *Crisálidas*, que, aliás, no ano de 2014 completou 150 anos. Foram dois os artigos publicados.

Um, mais extenso, publicado n'*A Semana*, no dia 9 de outubro de 1886, assinado por Alfredo de Sousa. E outro, mais breve, publicado no dia seguinte pel'*A Estação* e assinado por "Eloy, o Herói", um dos pseudônimos de Arthur Azevedo. É importante lembrarmos que, nessa época, Machado já era conhecido também por sua obra em prosa.

Alfredo de Sousa descreve o evento ocorrido no hotel, inclusive transcreve os poemas declamados em homenagem a Machado, e retoma a questão da originalidade dos versos das *Crisálidas*:

> Releia-se o primeiro livro, cujo 22º aniversário se festejou no dia 6: – encontrar-se-á nele a originalidade, o senso literário, o gosto artístico, o amor da Forma, a fidalguia da linguagem, a nobreza do sentimento, a espontaneidade e a nitidez da expressão (…). É o mestre; é o primeiro. E, considerado quanto à originalidade de sua obra, é o único.[146]

Arthur Azevedo, por sua vez, pede ao leitor de seu artigo que não o obrigue a descrever a festa, na qual, segundo ele, "houve tiroteios de espírito", teria sido uma festa como as que não se via de dez em dez anos. O crítico apenas menciona as *Crisálidas*, não detalha o volume, e, quanto a Machado, apenas o chama por "velho e ilustre amigo".

Esses são os textos de crítica dos oitocentos dedicados ao livro de "importância capital"[147] na carreira de Machado. Eles se fazem importantes para entendermos as reações provocadas pela obra e acompanharmos a visão que o universo literário de então tinha do próprio poeta. Além disso, é importante nos distanciarmos do nosso gosto literário para melhor compreender os textos da crítica, especialmente por uma questão de formação e de espaço temporal. Para usar as palavras de Ubiratan Machado, "o que hoje para nós parece injusto era então justíssimo (…)".[148] No entanto, não nos compete neste trabalho dialogar sobre as questões que poderiam ter influenciado a opinião nos críticos naquela ou nesta época.

Machado, mesmo por conta de seu trabalho enquanto crítico de literatura, sempre manteve respeito diante das críticas referentes às suas obras. Leu-as e considerou-as. Todavia, manteve sua independência e foi fiel ao projeto literário no qual acreditava.

Jamais replicou uma crítica, nem as que questionavam seu trabalho artístico, nem as que o acusavam de plagiário.

Com relação especificamente às *Crisálidas*, podemos notar que os elogios sobrepuseram-se às críticas, que, em sua grande maioria, restringem-se às questões da forma. O prefácio, embora laudatório, parece, segundo o posfácio escrito por Machado, ter sido lido pelo poeta com pouca ingenuidade, pois atribui os elogios à amizade que mantinha com Filgueiras. E apesar de a crítica utilizá-lo como álibi para apontar os senões, boa parte dos elogios feitos pelo prefaciador se encontra também nos textos da crítica.

Apresentada a obra pelo viés da crítica, nosso estudo agora se dedica à análise do diálogo entre os poemas e suas epígrafes, já que, como vimos, esse será o livro que trará o maior número delas.

2.3 Os poemas e as epígrafes



Stella

Stella

Ouvre ton aile et pars…
Th. Gauthier

Já raro e mais escasso
A noite arrasta o manto,
E verte o último pranto
Por todo o vasto espaço.

Tíbio clarão já cora
A tela do horizonte,
E já de sobre o monte
Vem debruçar-se a aurora.
(…)[149]

"Stella" é o segundo poema das *Crisálidas* e sua leitura vem carregada de detalhes. O primeiro deles, e que salta aos olhos, está no título do poema. Stella é a origem do vocábulo estrela. Esse dado nos aponta a primeira publicação do poema, que aconteceu em 1º de dezembro de 1862, no periódico *O Futuro* de número VI. Nessa primeira publicação, o título do poema fora "A estrela do poeta", e ele ainda não contava com a epígrafe de Theóphile Gautier, a qual também fora suprimida na terceira publicação do poema, nas *Poesias completas*, de 1901.[150] Ainda com relação ao título, como já apontava Massa em seu *A juventude de Machado de*

Assis (1971), a “Stella” machadiana pode ter sido escrita nas “pegadas” de Victor Hugo (1802-1885). O poeta francês publicara sua “Stella” nos idos de 1853 no volume *Les châtiments*. Além do título em comum e de os dois poetas terem optado por grafar o vocábulo em latim, alguns elementos aproximam a composição francesa e a brasileira. O primeiro e mais evidente deles é a estrela, que aparece nos poemas como um “guia” dos poetas, a responsável por dar voz aos poetas. Nos versos franceses, temos: “Ó nações! Eu sou poesia ardente. / Eu brilhei sobre Moisés e eu brilhei sobre Dante”.[151] A mesma estrela que brilhou sobre Dante brilhou sobre o eu poético machadiano: “mas tu, que o devaneio / Inspiras do poeta”.[152] Temos, assim, essa estrela sempre responsável pela poesia. Desse modo, o amanhecer será, então, responsável por despertar o poeta de seus sonhos já no poema francês: “um vento fresco me acordou, eu deixei meu sonho”.[153] Esse despertar dos sonhos está na quarta estrofe da “Stella” brasileira, quando, com as estrelas, vão embora os sonhos do eu poético: “e vão, e vão com elas / Teus sonhos, coração”.[154] Naturalmente, com o amanhecer vem o sol, “a virgem da manhã”, “radioso e ardente”, “astro do dia”; no francês, *l’étoile du matin*, ou, “a estrela da manhã”.[155]

Outro aspecto que une as duas composições é a dicotomia escuridão/luz. Ao mesmo tempo que temos a escuridão, que torna possível a visão das estrelas, os sonhos e a inspiração do poeta, temos a luz, que vem com a *l’étoile du matin* ao amanhecer o dia. O embate entre os elementos da noite, que vão aos poucos sumindo, e os do dia, que também aos poucos ganham espaço, está presente nos dois poemas. No poema francês, os versos que melhor ilustram essa dicotomia são: “era noite ainda, a sombra reinou em vão, / O céu foi iluminado com um sorriso divino. / A luz prateada do topo do mastro inclinando-se; / O navio era negro, mas o véu era branco”.[156] O jogo de claro e escuro, ou escuro e claro, aparece no poema machadiano já nas duas primeiras estrofes. Na primeira, “a noite arrasta o manto”, embora “já raro e mais escasso”, e na segunda estrofe o “clarão já cora”, embora ainda tíbio (fraco).[157] Notemos ainda, nesses dois versos, o segundo da primeira estrofe e o primeiro da segunda, a presença, em ambos, do advérbio “já” e a

subjetiva antítese construída pelo adjetivo “tíbio” e o substantivo “clarão”. “Clarão”, normalmente, remete-nos a algo forte, que, aqui, tem sua força enfraquecida pelo adjetivo que o acompanha.

Assim, nos dois poemas o eu poético é posto no papel de testemunha do amanhecer e submisso à estrela que sobre ele brilha e lhe dá inspiração, a mesma dos grandes poetas, como Dante, sobre o qual a estrela também brilhara. Essa estrela é, ainda, “divina”, como adjetiva o penúltimo verso machadiano – “espero-te, divina”[158] – e como já atestara o eu poético hugoano que, ao dar voz à estrela, afirma que ela brilhou sobre Moisés. Assim, o poeta, que é iluminado pela estrela divina que sobre ele age, é colocado nos poemas na mesma categoria dos profetas: eles revelam a verdade por meio da poesia, são os vates.

O segundo detalhe que salta aos olhos na leitura da “Stella” machadiana é a epígrafe. Retirada do primeiro verso da quarta estrofe da II parte das *Fantaisies*, de Theóphile Gautier (grafado, no livro, Gauthier), a epígrafe nos remete a diferentes livros e leituras e ela, novamente, nos trará uma referência a Victor Hugo. Os versos da epígrafe do poema machadiano são “abre tuas asas e parte…”,[159] que soam aos nossos ouvidos como os versos tecidos por Victor Hugo em louvação a Theóphile Gautier no poema “À Theóphile Gautier”, em que temos, no último verso da terceira estrofe: “abre tuas asas, vai!”.[160] A diferença entre os versos de Hugo e a epígrafe de Machado está apenas no verbo final. Contudo, não podemos inferir que Machado tenha sido influenciado pelos versos hugoanos, uma vez que os versos do brasileiro foram escritos em 1862 e os do francês vieram a público dez anos depois, em dois de novembro de 1872, em ocasião da morte de Gautier. Apesar disso, a proximidade desses versos legitima a força dos versos de Gautier, que ecoaram nos dois poetas.

Para esse estudo, utilizamos como leitura a segunda parte das *Fantaisies* que estão impressas no volume *Première poésies* de 1870 pela Charpentier, Libraire-Éditeur. Optamos por consultar esse volume por ser o mesmo presente na biblioteca machadiana, de acordo com o levantamento feito por Jean-Michel Massa.[161] No levantamento feito pelo pesquisador francês, notaremos que todos os livros de Gautier são posteriores à composição de “Stella”.

Figuravam na biblioteca machadiana os seguintes volumes de Gautier: *Première poésies* (1870), *Romans et contes* (1872) e *Nouvelles poésies* (1876). Encontramos as *Fantaisies* impressas já em 1858 nas *Poésies complètes*, também editado pela Charpentier, todavia, segundo os estudos do Visconde Charles de Spoelberch de Lovenjoul (1887), a segunda parte das *Fantaisies* teria vindo a público em 1832, sob o título "Le bengali" e com a dedicatória "à une fille créole".[162] Além disso, "Le bengali" trazia duas epígrafes, uma de Bernardin de Saint-Pierre e outra de Mille L. A. Esse título e as epígrafes são abandonados nas publicações de 1858 e 1870.

De maneira geral, o poema de Gautier tratará de um pássaro que está em terras estranhas, a própria terra do eu poético daquele poema. Assim, nas três primeiras estrofes será construída a imagem dessa terra que o pássaro agora habita, mas que não é a sua de origem. Essa terra contraposta à terra natal do pássaro é mais fria e triste que aquela: "nosso sol é frio, nosso céu em fúria",[163] ao ponto de, ao final do poema, o eu poético aconselhar ao *pauvre étranger*:[164] "abre tuas asas e parte, retorne para lá".[165]

Trabalhando mais especificamente na interpretação do conteúdo do poema de Machado, ele é composto de dez quadras de rimas intercaladas e versos hexassílabos. Poderíamos dividi-lo em quatro partes. A primeira abriga as duas primeiras estrofes, quando o eu poético percebe que está amanhecendo, a noite já "verte o último pranto" e a aurora se debruça sobre o monte:

> Já raro e mais escasso
> A noite arrasta o manto,
> E verte o último pranto
> Por todo o vasto espaço.
> Tíbio clarão já cora
> A tela do horizonte,
> E já de sobre o monte
> Vem debruçar-se a aurora.[166]

Exploramos brevemente essas duas primeiras estrofes quando as aproximamos do poema hugoano. Ainda sobre elas é possível notar

um movimento de detalhamento da primeira para a segunda estrofe. O “último pranto” da noite era vertido “por todo o vasto espaço” na primeira estrofe, enquanto na segunda o vasto espaço é apontado em lugares quando chega o “clarão” da manhã e a “aurora”, de modo que aquele se reflete no horizonte e esta surge nos montes. *Grosso modo*, é o dia que amanhece no “vasto espaço”, nos mares e nas montanhas.

A segunda parte, a mais longa, conta com as próximas quatro estrofes:

> À muda e torva irmã,
> Dormida de cansaço,
> Lá vem tomar o espaço
> A virgem da manhã.
> Uma por uma, vão
> As pálidas estrelas,
> E vão, e vão com elas
> Teus sonhos, coração.
> Mas tu, que o devaneio
> Inspiras do poeta,
> Não vês que a vaga inquieta
> Abre-te o úmido seio?
> Vai. Radioso e ardente,
> Em breve o astro do dia,
> Rompendo a névoa fria,
> Virá do roxo oriente.[167]

Nessa parte, o eu poético descreverá os elementos da noite, que aos poucos vão partindo, e os do dia, que estão chegando. A “virgem da manhã” toma lugar da “torva irmã / Dormida de cansaço”, e a lua dá espaço ao sol; as estrelas, “uma por uma, vão”, bem como os sonhos do coração do eu poético; e o “astro do dia / (…) / Virá do roxo oriente”. A menção ao oriente relembra o ponto no céu onde o sol nasce. Ademais, é possível ver nos versos o movimento da noite para o dia cíclico no mundo: enquanto no oriente era dia, o “astro do dia” estava naquelas terras, aqui, no ocidente, o poeta

sonhava à noite. O poema parece sugerir a movimentação cíclica dos astros para garantir que anoiteça de um lado da Terra enquanto no outro amanhece, contrariando a ciência que afirma a rotação da Terra e não dos astros.

A sétima, oitava e nona estrofes irão compor a terceira parte, que tratará do reflexo do amanhecer no eu poético, tudo que ele “perde” com a chegada do dia.

Dos íntimos sonhares
Que a noite protegera,
De tanto que eu vertera
Em lágrimas a pares,
Do amor silencioso,
Místico, doce, puro,
Dos sonhos de futuro,
Da paz, do etéreo gozo,
De tudo nos desperta
Luz de importuno dia;
Do amor que tanto a enchia
Minha alma está deserta.[168]

Os “íntimos sonhares” de um “amor silencioso, / Místico, doce, puro” e os sonhos de um futuro pacífico e de etéreo gozo foram despertados pela “luz de importuno dia” e “do amor que tanto a enchia”, a alma do eu poético estava deserta. Podemos ressaltar nesses versos o misticismo comumente relacionado à noite e nova antítese que se dá na alma do eu poético, cheia de amor durante a noite e deserta ao amanhecer. Somamos a isso um forte repúdio ao dia, já que sua luz é importuna. Isso faz com que relacionemos esse poeta não só ao poeta-profeta, vate, como dissemos no início do estudo desse poema, mas podemos ligá-lo ainda a certo mistério, certo ar sombrio, obscuro, vindo da noite.

Por fim, a quarta parte será a estrofe final do poema, na qual o amanhecer está completo:

A virgem da manhã

Já todo o céu domina…
Espero-te, divina,
Espero-te, amanhã.[169]

O maior destaque aqui está num eu poético que se põe a esperar que a estrela venha no dia seguinte. Podemos estabelecer, ainda, uma relação entre “Stella” e “Musa Consolatrix”, o poema que o antecede. “Musa Consolatrix” trata da musa que inspirará o eu poético. De certo modo, essa musa está também em “Stella”, ocupando o lugar da estrela e inspirando o eu poético em seus devaneios. Nessas duas composições, o eu poético está sujeito ora à musa, ora à noite.

Dada a publicação do poema sem epígrafe n’*O Futuro* antes das *Crisálidas*, podemos inferir que esse poema ainda se encontrava em construção, ou foi fruto da autocorreção machadiana constante, e a operação de epigrafar empenhada nele se aproxima de uma operação de encaixe. O poema, possivelmente, não nasceu da epígrafe e ela nem mesmo estabelece um diálogo tão claro com ele; contudo, o tal encaixe se torna possível especialmente no plano subjetivo. A epígrafe dialogará com o poema machadiano na medida em que o eu poético de “Stella” também permite que a estrela, que aqui ocupa o lugar daquele pássaro, parta, de modo que, na terceira estrofe, aconselha, como aconselhou aquele eu poético francês: “parte”. O partir, nos dois poemas, o partir do pássaro no poema francês e o da estrela, na composição machadiana, não causam sofrimento no eu poético dos poemas, de modo que ao final de cada poema o tom não é de tristeza e o eu poético machadiano aceita o ciclo natural e se propõe a esperar a estrela no dia seguinte: “espero-te, amanhã”. Como identificamos na aproximação com o poema de Hugo, no caso do poema de Gautier, o eu poético também é submisso ao pássaro e também é testemunha da vivência do pássaro em uma terra fria e erma, os três poemas colocam o eu poético na posição de testemunhas dum movimento que vai do escuro ao claro. Tal qual os pássaros naturalmente migram, o dia naturalmente amanhece e anoitece. Como o pássaro de Gautier vai da terra sombria àquela que lhe trará a luz das *coupes d’or*,[170] o eu

poético brasileiro presencia o amanhecer, o movimento da noite ao dia, da escuridão à luz.

O Dilúvio

O Dilúvio

E caiu a chuva sobre a terra
quarenta dias e quarenta noites.
Gênesis 7, 12

Do sol ao raio esplêndido,
Fecundo, abençoado,
A terra exausta e úmida
Surge, revive já;
Que a morte inteira e rápida
Dos filhos do pecado
Pôs termo á imensa cólera
Do imenso Jeová!

Que mar não foi! Que túmidas
As águas não rolavam!
Montanhas e planícies
Tudo tornou-se um mar;
E nesta cena lúgubre
Os gritos que soavam
Era um clamor uníssono
Que a terra ia acabar.
(…)[171]

O título desse poema deixa evidente o tratamento do episódio bíblico do dilúvio. Entretanto, tratando-se da Bíblia, é importante esclarecer que não pretendemos discutir nestas páginas a questão da literalidade da Bíblia nem mesmo entrar no campo da religiosidade. Também não mergulharemos a fundo nas questões da

religião dentro da obra de Machado de Assis. Por fim, não pretendemos, de maneira alguma, contestar o valor das Escrituras, especialmente porque cristãos de diferentes religiões têm sua vida e crença pautadas nesses escritos. Os textos bíblicos, apesar de nortearem a vida dos religiosos cristãos, não são de exclusividade da religião e deles se apropriam outros campos do saber, como Sigmund Freud, por exemplo, na psicanálise. O trabalho no estudo desse poema se resume em observar a recriação do episódio bíblico nas linhas da poesia machadiana.

A Bíblia está recorrente e incansavelmente presente na obra de Machado de Assis. Em consulta ao acervo levantado pela pesquisadora Marta de Senna acerca das citações nos contos e romances machadianos,[172] encontramos menções à Bíblia em todos os romances de Machado e em 119 dos seus contos. No total dos romances, serão 113 citações bíblicas. Esses números bastariam para que reconhecêssemos Machado enquanto conhecedor das Escrituras. Porém, como este trabalho se insere no campo da poesia, no total dos poemas reunidos em livros, quatro trazem como epígrafe versículos bíblicos. Nas *Crisálidas*, temos, além d'"O dilúvio", "Sinhá", com epígrafes do Gênesis e do Cântico dos Cânticos, respectivamente. Nas *Americanas*, as epígrafes são de Naum, para "A cristã nova"; e de Mateus, para "Os semeadores".[173]

Tratando exclusivamente do dilúvio, em diferentes trechos da obra em prosa, Machado se mostra conhecedor do episódio bíblico.[174] Em crônica de 7 de julho de 1878, da seção "Notas semanais", d'*O Cruzeiro*, Machado cita o dilúvio a fim de marcar o espaço temporal em que se vive e como isso influenciaria nas finanças:

> Se achares três mil-réis, leva-os à polícia; se achares três contos, leva-os a um banco. Esta máxima, que eu dou de graça ao leitor, não é a do cavalheiro, que nesta semana restituiu fielmente dois contos e setecentos mil-réis à Caixa da Amortização; fato comezinho e sem valor, se vivêssemos antes do dilúvio, mas digno de nota desde que o dilúvio já lá vai.[175]

Noutra crônica, dessa vez publicada n'*A Semana*, em 29 de maio de 1892, o dilúvio vem por citação de Alexandre Dumas (o pai) no início da crônica. Na sequência, novamente o fundador da Academia Brasileira de Letras utiliza o dilúvio como referência temporal, dessa vez para tratar do crescimento do mundo: "uma lágrima! Ai, uma lágrima! Quem nos dera essa lágrima única! Mas o mundo cresceu do dilúvio para cá, a tal ponto que uma lágrima apenas chegaria a alagar Sergipe ou a Bélgica".[176] No mesmo periódico, no ano seguinte, em crônica de 29 de março, mais uma vez o dilúvio marcará o tempo, agora para falar dos libretos de teatro da temporada de outono e inverno: "o pior será o libreto, que, por via de regra, não há de prestar; mas leve o diabo libretos. Antes do dilúvio, – ou mais especificadamente, pelo tempo do Trovador, dizia-se que o autor do texto dessa ópera era o único libretista capaz. Não sei; nunca o li".[177] Ainda n'*A Semana*, em 1º de julho de 1894, Machado se utilizará da figura de Noé, personagem do dilúvio bíblico, para tratar do tempo chuvoso:

> Quinta-feira de manhã fiz como Noé, abri a janela da arca e soltei um corvo. Mas o corvo não tornou, de onde inferi que as cataratas do céu e as fontes do abismo continuavam escancaradas. Então disse comigo: as águas hão de acabar algum dia. Tempo virá em que este dilúvio termine de uma vez para sempre, e a gente possa descer e palmear a Rua do Ouvidor e outros becos.[178]

E ainda:

> — Pela minha parte, não é a chuva que me aborrece. O que me aborreceu desde o princípio do dilúvio, foi a vossa ideia de trazer sete casais de cada vivente, de modo que somos aqui sete galos e sete galinhas, proporção absolutamente contrária às mais simples regras da aritmética, ao menos as que eu conheço.[179]

A crônica termina ao estilo diluviano:

> Ontem, sobre a madrugada, tornei a abrir a janela e soltei outra vez a pomba, dizendo aos outros que, se ela não tornasse, era sinal de que as águas estavam inteiramente acabadas. Não voltando até o meio-dia, abri tudo, portas e janelas, e despejei toda aquela criação neste mundo.

> Desisto de descrever a alegria geral. As borboletas e as aranhas iam dançando a tarantela, a víbora adornava o pescoço do cão, a gazela e o urubu, de asa e braço dados, voavam e saltavam ao mesmo tempo… Viva o dilúvio! E viva o sol![180]

O dilúvio também é usado para tratar do tempo chuvoso em crônica de 6 de janeiro de 1895, no mesmo periódico. Dessa vez, o volume de chuvas fora tanto que parece ter arrasado a cidade: "o presente é a chuva que cai menos que em Petrópolis, onde parece que o dilúvio arrasou tudo, ou quase tudo, se devo crer nas notícias; mas eu creio em poucas coisas, leitor amigo".[181] Em 28 de abril do mesmo ano, a chuva volta a ser tema da crônica machadiana e o autor novamente recorre ao episódio bíblico e ao seu personagem, Noé:

> Que dilúvio, Deus de Noé! Escrevo esta semana dentro de uma arca, esperando acabá-la, quando as águas todas houverem desaparecido. Caso fiquem, e não cessem de cair outras, conclui-la-ei aqui mesmo, e mandá-la-ei por um pombo-correio. A arca é um *bond*. Noé é um Noé deste século industrial; leva-nos pagando. Fala espanhol, que é com certeza a língua dos primeiros homens.[182]

Em 1896 a chuva está novamente nas crônicas machadianas daquele periódico, e em proporções diluviais. Na crônica de 2 de fevereiro, temos: "*Avocat, oh! passons au déluge!* Antes que me digas isso, começo por ele. Não esperes ouvir de mim senão que foi e vai querendo ser o maior de todos os dilúvios".[183] Nessa mesma crônica, Machado retoma vários dilúvios anteriores que o Rio de Janeiro teria vivido.

No volume de contos *Papéis avulsos* (1882), o narrador machadiano plantará, no seio da arca que, por princípio, deveria abrigar aqueles que são dignos da salvação, a discórdia entre os irmãos Jafé, Sem e Cam, filhos de Noé. No conto, intitulado "Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis" e escrito em forma de versículos, os irmãos brigam pela divisão das terras que deveria acontecer após o término do dilúvio. Um estudo maior e uma leitura mais atenta do conto poderiam dar conta de outra recriação do dilúvio por parte de Machado, dessa vez, na prosa.

Na poesia, em *Falenas*, na tradução de “Os deuses da Grécia”, de Schiller, o dilúvio dá o ar da graça rapidamente, no primeiro verso da última estrofe: “ao dilúvio dos tempos escapando (…)”. Todavia, fora no poema “O dilúvio”, publicado seis anos antes, que Machado se dedicara a recriar o episódio bíblico, desde a epígrafe, e mesmo antes, no título, até o último verso. Tentaremos dar conta de elucidar o modo como esse novo dilúvio, oitocentista, se relaciona com aquele, antes de Cristo, e como, também, faz-se um novo dilúvio, não sendo mais o mesmo das Escrituras.

“O dilúvio”, datado de 1863, é o quarto poema das *Crisálidas*, antecedido pela tradução do poema de Alfred Musset “Lúcia” e seguido por “Visio”. Diferente do que acontecia com vários poemas desse livro, ele não fora publicado em nenhum periódico da época. Apesar disso, o público oitocentista poderia se recordar do poema dos palcos do Ateneu Dramático, conforme nota que Machado tece no final do livro: “estes versos foram postos na boca de uma hebreia. Foram recitados no Ateneu Dramático pela eminente artista D. Gabriela da Cunha, por ocasião da exibição de um quadro do cenógrafo João Caetano, representando o dilúvio universal”.[184]

O poema é composto de oito oitavas, sendo que cada verso se constitui num hexassílabo e em cada estrofe rimam o segundo e sexto versos, em paroxítonas; e o quarto e oitavo versos, em oxítonas. Além disso, os versos ímpares de cada estrofe se apresentam com acento datílico, que não só conferem certa cadência ao poema como retomam, de certo modo, as proporções diluviaias das águas. Notamos desde o título que se trata da conhecida história bíblica do dilúvio, o que confirmamos por meio da epígrafe, retirada do livro do Gênesis, o primeiro livro do Antigo Testamento da Bíblia. Assim, podemos ter como base para leitura desse poema o conhecimento da parte do livro do Gênesis que discorre acerca do dilúvio, que seriam, *grosso modo*, os capítulos seis, sete e oito, mais os dezessete primeiros versículos do nono capítulo.

A primeira estrofe do poema narra o pós-dilúvio, especialmente o terceiro, quarto e sétimo versos, para, nas estrofes seguintes, recontar o episódio até o final do mesmo, e do poema, na última estrofe. Machado inverte a sequência narrativa do Gênesis na

composição de seu poema. Essa observação nos remete à prosa machadiana, e talvez possamos pensar imediatamente no início das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), quando o defunto-autor traz à mente do leitor o Pentateuco (de Moisés) ao inverter a ordem da narração, pois ao invés de começar pelo seu nascimento, começa pela sua morte.

Na narrativa do Gênesis, o dilúvio é contado seguindo a sequência cronológica, assim, temos primeiramente o aborrecimento de Deus com os pecados dos humanos, o que desencadeou a decisão divina de acabar com a humanidade por meio do dilúvio e a escolha dos que se salvariam de tal castigo. Após isso, temos o dilúvio em si, uma abundância de águas que caem do céu para "lavar" a terra dos pecados, o término das chuvas por conta do vento enviado por Deus, a espera para que a terra secasse (o que fora constatado por Noé com o envio da pomba que trouxe o ramo de oliveira). Na sequência, conforme o texto bíblico, assim que a terra seca, Noé constrói um altar em louvor a Deus, numa demonstração de agradecimento pela salvação de sua família e Deus sente o cheiro das oferendas de Noé, vai até ele e ordena que formem a nova geração, um mandamento para que se multiplicassem. Ao final, Deus estabelece uma aliança com o seu povo, que é ilustrada pelo arco-íris, e que deveria, a partir daquele momento, sempre aparecer no céu após cada chuva, para garantir que Deus nunca mais castigaria seu povo. Era o sinal da aliança de paz entre Deus e seu povo. Essa sequência cronológica dos fatos é alterada no poema de Machado de Assis, o que podemos identificar por meio das passagens atribuídas a cada estrofe.

"O dilúvio" trabalha a partir da reordenação dos fatos acontecidos durante o dilúvio bíblico, numa ordem especialmente inversa do acontecimento bíblico sem que isso comprometa o entendimento perfeito do que ocorreu e fora outrora narrado no Gênesis.

A primeira estrofe traz a terra já depois do dilúvio:
Do sol ao raio esplêndido,
Fecundo, abençoado,
A terra exausta e úmida
Surge, revive já;

Que a morte inteira e rápida
Dos filhos do pecado
Pôs termo à imensa cólera
Do imenso Jeová![185]

O poema começa contando o fim do episódio, uma vez que as terras já estão úmidas. É nessa estrofe que temos uma pista da razão de Deus ter enviado o dilúvio, a saber, o pecado dos homens, "filhos do pecado", que despertou a "imensa cólera / Do imenso Jeová". Notemos que a repetição do adjetivo imenso atribuído a Jeová e à sua cólera não só amplifica esses termos como faz com que o leitor imagine quão imensas também não teriam sido as águas do dilúvio. Em resumo, temos o fim do dilúvio e depois o que o desencadeou. Essa ordem, segundo a Bíblia, seria outra. A cólera divina só chegaria ao fim no capítulo oitavo, versículos 13 e 14, segundo a versão da Bíblia de 1864 que consultamos: "portanto, no ano seiscentos e um, no primeiro dia do primeiro mês, tendo se diminuído as águas de cima da terra, abriu Noé o teto da arca, e olhando dali, viu, que toda a superfície da terra estava seca. Ao dia vinte e sete do segundo mês, a terra se secou".[186]

Na sequência do poema, estamos "no dilúvio" e há, portanto, a descrição do momento das águas que tomaram as "montanhas e planícies":

Que mar não foi! Que túmidas
As águas não rolavam!
Montanhas e planícies
Tudo tornou-se mar;
E nesta cena lúgubre
Os gritos que soavam
Era um clamor uníssono
Que a terra ia acabar.

Em vão, ó pai atônito,
Ao seio o filho estreitas;
Filhos, esposos, míseros,

Em vão tentais fugir!
Que as águas do dilúvio
Crescidas e refeitas,
Vão da planície aos píncaros
Subir, subir, subir!

Só, como a ideia única
De um mundo que se acaba,
Erma, boiava intrépida,
A arca de Noé;
Pura das velhas nódoas
De tudo o que desaba,
Leva no seio incólumes
A virgindade e a fé.[187]

Se o poema recontasse a passagem do livro de Gênesis seguindo a sequência cronológica dos fatos, antes do dilúvio em si teríamos a escolha daqueles que deveriam ser salvos, o que só aparecerá no poema na quarta estrofe. Esses dois fatos aparecem invertidos no poema de Machado de Assis. Assim, a segunda e terceira estrofes se ocupam em descrever a imensidão das águas do episódio tema do poema. Apenas a partir do quarto verso da quarta estrofe do poema é que se dá conta de tratar dos escolhidos para adentrar a arca, aqueles que lá estavam: “a virgindade e a fé”. Ainda antes disso, nessa mesma estrofe, o primeiro retrato que se tem é o da devastação ocorrida, o “mundo que se acaba”. Depois disso, há a descrição da maneira como a arca boiava, “erma”, e só então é que se tem a menção aos que deveriam ser salvos. Assim, num apanhado geral da segunda, terceira e quarta estrofes, temos, resumidamente, a vinda das águas do dilúvio, a destruição do mundo, a descrição de como a arca boiava e, por fim, a ilustração daqueles que estavam a bordo da arca e que, portanto, seriam salvos. Em contrapartida, podemos observar que na Bíblia apenas a ordem da vinda das águas do dilúvio e posteriormente a destruição do mundo são respeitadas. Mas se tomarmos a sequência anterior, no livro de Gênesis encontraríamos primeiramente a descrição dos

que deveriam se salvar do dilúvio, a vinda das águas do mesmo, a descrição da maneira como boiava a arca e a destruição do mundo.

A proporção diluvial das águas dada pelo eu poético na segunda estrofe do poema, no Gênesis, ocorre nos versículos 18 e 19 do sétimo capítulo, mesmo momento em que já há menção ao modo como boiava a arca: “porque crescendo muito a inundação, cobriram as águas toda a superfície da terra: a arca, porém, era levada sobre as águas. As águas cresceram, e engrossaram prodigiosamente, por cima da terra; e todos os mais elevados montes, que há debaixo do céu, ficaram cobertos”.[188] Os “elevados montes” do versículo bíblico, na estrofe, são as “montanhas e planícies” no terceiro verso. A descrição da destruição que as águas do dilúvio causaram, que o eu poético machadiano coloca na terceira estrofe na forma daqueles que tentaram fugir em vão, terá lugar na Bíblia no versículo 22, também do capítulo sétimo: “e todos os homens morreram, e geralmente tudo o que tem vida e respira debaixo do Céu”.[189] Ao final da quarta estrofe, é destacada a arca, agora “pura das velhas nódoas”, tudo o que havia sobre a terra fora devastado, “ficaram somente Noé e os que estavam com ele na arca”,[190] como há no texto bíblico.

Apenas na quinta estrofe desse poema há a referência a um fato que respeita a ordenação bíblica, a saber, a passagem do vento que trouxe a calmaria e pôs fim às águas do dilúvio:

> Lá vai! Que um vento alígero,
> Entre os contrários ventos,
> Ao lenho calmo e impávido
> Abre caminho além…
> Lá vai! Em torno angústias,
> Clamores, lamentos;
> Dentro a esperança, os cânticos,
> A calma, a paz e o bem.
> Cheio de amor, solícito,
> O olhar da divindade,
> Vela aos escapos náufragos
> Da imensa aluvião.

Assim, por sobre o túmulo
Da extinta humanidade
Salva-se um berço; o vínculo
Da nova criação.[191]

Salvo a presença do versículo que nos remete ao fim do dilúvio, quando a terra estava enxuta, presente na primeira estrofe do poema, todos os fatos até aqui contados, tanto na Bíblia quanto no poema, aconteceram antes da vinda do “vento alígero” enviado por Deus, que, na estrofe seguinte, lembra-se dos “escapos náufragos”. Na Bíblia, será no primeiro versículo do oitavo capítulo que tal fato se dará: “mas tendo-se Deus lembrado de Noé. E de todos os animais, e de todas as bestas, que estavam com ele na arca, mandou um vento sobre a terra, e as águas se diminuíram”.[192]

A sétima estrofe trata da aliança de Deus com seu povo. Mas vale lembrar para verificação exata da cronologia do episódio que, segundo a Bíblia, esse foi o último acontecimento do dilúvio, e, como o poema não se encerra aqui, podemos esperar que a ordem cronológica seja novamente contrariada:

Íris, da paz o núncio,
O núncio do concerto,
Riso do Eterno em júbilo,
Nuvens do céu rasgou;
E a pomba, a pomba mística,
Voltando ao lenho aberto,
Do arbusto da planície
Um ramo despencou.[193]

Mesmo que até essa estrofe do poema a aliança divina aconteça após todos os fatos narrados anteriormente, incluindo o versículo que trata do fim do dilúvio, na primeira estrofe, esse é um aspecto que podemos considerar apenas até o momento da leitura da sétima estrofe e não do poema como um todo. Ainda nessa estrofe há a nova inversão dos fatos, pois os quatro últimos versos da estrofe cuidam do momento em que Noé enviou a pomba para buscar

sinais de terra seca, e a mesma voltou carregando um ramo de oliveira. Segundo o livro do Gênesis, esse fato aconteceu antes que Deus ordenasse que todos saíssem da arca e antes do estabelecimento da aliança Dele com seu povo. Dessa forma, o arco-íris, anúncio do concerto de Deus com seu povo, no dilúvio machadiano se dá antes do envio da "pomba mística", ou pelo menos antes que ela voltasse, o que para o Gênesis seria o inverso, teríamos primeiro o envio da pomba, os versículos 10 e 11 do oitavo capítulo: "depois de ter esperado ainda outros sete dias, segunda vez deixou a pomba fora da arca. Ela porém voltou para Noé sobre a tarde, trazendo no bico um ramo de oliveira com folhas verdes. Entendeu pois Noé, que as águas tinham cessado de cobrir a terra".[194] E, então, apenas no versículo 13 do nono capítulo, seria estabelecido o concerto (com essa mesma palavra, inclusive) entre Deus e seu povo: "Eu porei o meu arco nas nuvens, e ele será sinal do concerto, entre mim e a terra".[195]

Uma vez que o final do dilúvio, segundo a passagem bíblica, já fora contado na sétima estrofe, a oitava e última estrofe – que conta sobre o altar construído por Noé em agradecimento a Deus por ter salvo sua família – certamente nos traz mais uma contrariedade dos fatos narrados.

Ao sol e às brisas tépidas
Respira a terra um hausto,
Viçam de novo as árvores,
Brota de novo a flor;
E ao som de nossos cânticos,
Ao fumo do holocausto
Desaparece a cólera
Do rosto do Senhor.[196]

Na Bíblia, o holocausto ao Senhor será oferecido no versículo 20 do oitavo capítulo: "ora Noé edificou um Altar ao Senhor, e tomando de todas as raízes e de todas as aves limpas, ofereceu-lhas em holocausto sobre o Altar".[197] Assim, o dilúvio machadiano não tem fim com a aliança entre Deus e seu povo, como propusera o

Gênesis, mas com o holocausto do povo ao Senhor. Colocando os versículos bíblicos na ordem em que são retomados no poema, teríamos, todos do livro do Gênesis: 8, 13-14; 7, 18-19; 7, 22; 7, 23; 8, 1; 9, 13 e 8, 10; e 8, 20. Logo, notamos que a ordem permanece respeitada apenas entre a segunda e a quinta estrofes.

Sabemos que o acontecimento que serviu de base para esse novo dilúvio criado por Machado de Assis foi o dilúvio bíblico, afinal, como pudemos perceber, isso nos é explicitamente indicado na epígrafe do poema, e, ainda que ela não existisse, seria inevitável a referência e leitura implícitas do Gênesis, posto que, como dito, a história nova do poeta está intimamente ligada à história que se recriou no poema. No caso d'"O dilúvio", Machado antes se apropria de todo o texto bíblico que apenas da epígrafe, o que não a torna menos importante, já que mostra a fonte de abastecimento do poeta e revela a abundância das águas que caíram sobre a terra daquele dilúvio de Noé e também no dilúvio machadiano. O eu poético de Machado de Assis se apresenta como transcriador de um episódio já consagrado pela tradição. Há um novo dilúvio, reconstruído. "O dilúvio" das *Crisálidas* não é o mesmo da Bíblia. O dilúvio, nesse caso, seria o signo estético a partir do qual outros dilúvios foram criados, como o de João Caetano, o cenógrafo a quem a nota do poema transcrita anteriormente se refere, e o de Machado.

A reordenação dos acontecimentos do dilúvio bíblico no poema de Machado não nos serve apenas como dado para alimentar curiosidades; e uma das primeiras hipóteses que temos é que por se tratar de um trabalho poético que tem por base e mote uma narrativa, Machado metaforiza a turbulência dos acontecimentos do dilúvio bíblico, as águas que tomavam os montes e tudo que se dava em consequência disso, o mundo que acabava e a própria tribulação enfrentada pelos que foram salvos do dilúvio. Tudo isso é metaforizado na reordenação dos acontecimentos no poema, uma vez que eles partem da história bíblica, são distribuídos num mosaico poético que recria a história de uma maneira diferente. Como na Bíblia fora Deus o grande criador, o poeta, em sua composição, seria "outro" criador, e pelo que pudemos notar até aqui, sua única proposta de aliança com o leitor é a própria leitura, seja do poema, seja da história do homem.

Fé

Fé

Mueve-me enfin tu amor de tal manera
Que aunque no hubiera cielo yo te amara.
Santa Thereza de Jesus[198]

As orações dos homens
Subam eternamente aos teus ouvidos;
Eternamente aos teus ouvidos soem
Os cânticos da terra.

No turvo mar da vida,
Onde aos parcéis do crime a alma naufraga,
A derradeira bússola nos seja,
Senhor, tua palavra.
(…)[199]

"Fé", de 1863,[200] é o sexto poema do livro, composto de seis quadras de versos hexassílabos, o primeiro e o quarto de cada estrofe; e decassílabos, o segundo e o terceiro de cada estrofe. O poema tem um tom salmístico e ecoa o texto das Escrituras, o que é bastante pertinente para um poema de cunho religioso. Tendo já trabalhado "O dilúvio", sabemos que esse não é o primeiro poema das *Crisálidas* que dialoga com o cristianismo. "O dilúvio" trouxe a temática bíblica pela recriação da história do dilúvio, contudo, "Fé" traz o cristianismo de um modo que o aproxima da oração. O eu poético anuncia sua "Fé" no título e a professa durante todo o poema, trazendo, inclusive, a epígrafe de uma santidade, Santa Thereza de Jesus, ou, na grafia atual, Santa Teresa de Jesus, também conhecida como Santa Teresa d'Ávila.[201] Essa epígrafe nos mostra que a fé professada pelo eu poético é a fé católica, uma vez que a autora de sua epígrafe fora uma freira carmelita, canonizada em 1622 pelo papa Gregório XV.

Ainda sobre a epígrafe escolhida por Machado para abrir seu poema, trata-se de um soneto atribuído a diferentes autores, todos relacionados à Igreja Católica, como Frei Luís de Leon, São João da Cruz, São Inácio e outros. Contudo, de acordo com o que afirma o estudioso John A. Crow, no volume *An anthology of Spanish poetry: from the beginnings to the present day including both Spain and Spanish America* (1979), o autor do soneto seria o frei mexicano Miguel de Guevara.[202] O poema teria sido encontrado escrito a mão por Miguel de Guevara nas últimas páginas do tratado *Doctrinal art and method of learning matlazingo in order to administer the Holy sacrament*, de 1634. Todavia, já em 1628 o poema figurava no livro *Vida del espíritu para saber tener oración y unión con Dios*, o que contesta o manuscrito de Guevara. Mesmo na atualidade ainda não se chegou a um consenso sobre a autoria do soneto espanhol, e o seu título também varia entre "A cristo crucificado" e "No me mueve, mi Dios, para quererte…", primeiro verso do soneto. Essas imprecisões nos revelam que estamos diante de uma fonte não muito consistente, o que nos fez optar por trabalhar especialmente com o texto do soneto, sem pensar em influências de sua autoria. Quando a discussão girar em torno do autor, a escolha é por percorrer o mesmo caminho de Machado, ainda que não seja a "fonte verdadeira", e atribuir os versos à Santa Teresa d'Ávila.[203]

O soneto "A Cristo crucificado" é o testemunho de um amor incondicional. Durante sua primeira estrofe o eu poético afirmará que não busca/quer Deus pelo céu prometido ou pelo inferno temido. O que o move para querer Deus, conforme atesta na segunda estrofe, é vê-lo escarnecido na cruz, seu corpo ferido, suas afrontas e sua morte. E continua na terceira estrofe afirmando que o que o move, enfim, é o amor de Deus, e retoma o céu e o inferno da primeira estrofe, pois esse amor o move de tal maneira que, mesmo que não houvesse céu, ele O amaria e ainda que não houvesse inferno, O temeria. São dessa terceira estrofe os versos utilizados por Machado para a epígrafe, o primeiro e segundo versos: "move-me enfim teu amor de tal maneira / Que ainda que não houvera céu eu te amara".[204] Em sua epígrafe, Machado junta o "en fin" e troca, talvez pela aproximação com o português, "y en" por "de". O soneto termina com o eu poético revelando que o seu desejo é querer

Deus. Esse amor incondicional do eu poético de “A Cristo crucificado” se estende ao eu poético de “Fé”, que se apropria de tal amor para compor sua oração.

Na primeira estrofe, o eu poético cuida do diálogo entre os homens e o Senhor (que só aparecerá como interlocutor do eu poético nas estrofes seguintes), diálogo este que se dá por meio das orações:

> As orações dos homens
> Subam eternamente aos teus ouvidos;
> Eternamente aos teus ouvidos soem
> Os cânticos da terra.[205]

Notamos, por meio do verbo “subir”, que o eu poético coloca os homens em posição inferior ao Senhor; contudo, esse Senhor não está tão distante do eu poético, pois, no mesmo verso, o segundo da primeira estrofe, o eu poético utiliza o pronome possessivo da segunda pessoa do singular para se referir aos ouvidos do Senhor: “subam eternamente aos teus ouvidos”. Esse pronome será adotado ao longo de todo poema. O mais comum é que se use o pronome na segunda pessoa do plural para se referir ao Senhor, revelando um tratamento mais distanciado, menos íntimo e mais cordial. Também é válido ressaltar que liturgicamente a oração se constitui na elevação da alma do homem a Deus, o que casa perfeitamente com o anseio do eu poético machadiano de que as orações subam aos ouvidos do Senhor e os cânticos soem.

As duas estrofes seguintes trabalharão de maneira semelhante. Nelas, o eu poético vê na sua fé a força para os maus momentos da vida:

> No turvo mar da vida,
> Onde aos parcéis do crime a alma naufraga,
> A derradeira bússola nos seja,
> Senhor, tua palavra.
>
> A melhor segurança

Da nossa íntima paz, Senhor, é esta;
Esta a luz que há de abrir à estância eterna
O fúlgido caminho.[206]

Assim, na segunda estrofe, é a palavra do Senhor, o qual agora é posto como interlocutor por meio do vocativo, a "bússola", isto é, o guia para quando a alma naufraga "no turvo mar da vida".[207] Essa palavra do Senhor é, para os cristãos, cada texto bíblico. Percebamos a intensidade impressa pelo segundo verso dessa segunda estrofe. Não se trata de um simples naufrágio, não é apenas o homem físico que naufraga, mas sua alma, aquela que, na primeira estrofe, se elevava a Deus e que, segundo as Escrituras, fora criada à sua imagem e semelhança. O "turvo mar", a vida terrena, irá se contrapor à luz da vida eterna, da "estância eterna", do "fúlgido caminho", presentes na terceira estrofe. Para o eu poético, a "melhor segurança", sua garantia de paz, é a vida eterna prometida na fé cristã. Nessas duas estrofes, o eu poético estabelece mais claramente diálogo com seu interlocutor por meio do vocativo "Senhor", que aparece em ambas. Esse pronome de tratamento é comumente utilizado para se referir a Deus na fé cristã e reforça a inferioridade do eu poético em relação ao seu interlocutor.

A fé na "estância eterna" da terceira estrofe dialoga com o *cielo* da epígrafe do poema, eles são, aqui, o mesmo lugar, a vida eterna, a paz, o paraíso. O eu poético da epígrafe professa seu amor incondicional a Deus, pois, como vimos, ainda que não houvesse céu, ele O amaria. Isso se estende ao eu poético machadiano e podemos entender que, mesmo que não houvesse a "estância eterna", ele seria fiel a Deus.

As estrofes seguintes, até o final do poema, mostrarão uma fé que vai além das coisas terrenas, além das "coisas deste mundo", isto é, a "vaidade" da quarta estrofe, e as "glórias frias" da quinta:

Ah! Feliz o que pode,
No extremo adeus às coisas deste mundo,
Quando a alma, despida de vaidade,

Vê quanto vale a terra;

Quando das glórias frias
Que o tempo dá e o mesmo tempo some,
Despida já, — os olhos moribundos
Volta às eternas glórias;

Feliz o que nos lábios,
No coração, na mente põe teu nome,
E só por ele cuida entrar cantando
No seio do infinito.[208]

Na quarta estrofe, a alma, aquela que se elevara a Deus na primeira estrofe e que naufragara na segunda, tem lugar novamente. O eu poético atesta como é feliz a alma que se despe de sua vaidade e “vê quanto vale a terra”. Nesse sentido, é atribuída uma nulidade de valor às coisas terrenas, bem como às glórias, que são apagadas pelo tempo na quinta estrofe, de modo que apenas têm valor as “eternas glórias”, ou seja, aquelas conquistadas não na vida em terra, mas na “estância eterna”. Nesse trecho do poema fica bem claro algo que o eu poético tenta ao longo de toda a composição atestar: a eternidade. O eterno está no poema repetidamente na primeira estrofe pelo advérbio de tempo “eternamente”. Depois, novamente o eterno aparecerá no poema na terceira estrofe, na estância eterna”, e, por último, na quinta estrofe, nas “eternas glórias”. Assim, parece-nos que a fé do eu poético nesse Senhor não é para alcançar coisas terrenas, mas as celestes, as eternas, aquelas que, na estrofe final, se dão “no seio do infinito”. Para finalizar, na sexta estrofe, continuando o raciocínio iniciado na quarta, o eu poético julga “feliz o que nos lábios, / No coração, [e] na mente (…)” põe o nome do Senhor. Desse modo, não bastaria professar essa fé se ela estivesse apenas na boca, ou se estivesse no coração mas não fosse proclamada, ou, ainda, se ela não estivesse já nos pensamentos do cristão. Colocar o nome do Senhor nos lábios, no coração e na mente é o mesmo que fazer uma oração, tal oração que deveria subir eternamente aos ouvidos do

Senhor na primeira estrofe; e, ainda, a mesma oração defendida por Santa Teresa d'Ávila, a quem Machado atribui a epígrafe, em suas pregações.

A quarta estrofe também nos faz perceber a menção a outro texto, também religioso, o "Sermão da Montanha", no qual Jesus proclama as bem-aventuranças daqueles que Nele creem e que está presente no Evangelho de São Mateus, capítulo cinco, versículos de 3 a 12. No Sermão, Jesus faz uma espécie de relação de causa e consequência das atitudes dos homens cristãos realizadas em nome de Deus:

> Bem-aventurados os pobres de espírito: porque deles é o Reino dos Céus. Bem-aventurados os mansos: porque eles possuirão a terra. Bem-aventurados os que choram: porque eles serão consolados. Bem-aventurados os que têm fome, e sede de justiça: porque eles serão fartos. Bem-aventurados os misericordiosos: porque eles alcançarão misericórdia. Bem-aventurados os limpos de coração: porque eles verão a Deus. Bem-aventurados os pacíficos: porque eles serão chamados filhos de Deus. Bem-aventurados os que padecem perseguição por amor de justiça: porque deles é o Reino dos Céus. Bem-aventurados sois, quando vos injuriarem, e vos perseguirem, e disserem todo o mal contra vós mentindo, por meu respeito: folgai, e exultai, porque vosso galardão é copioso nos Céus: pois assim também perseguiram os profetas, que foram antes de vós.[209]

Com relação ao termo "bem-aventurança" e para podermos relacioná-lo aos versos machadianos, precisamos realçar que a vida eterna, a vida na "estância eterna", no *cielo*, ou no Reino dos Céus, como aparece no texto bíblico, também é chamada de beatitude, ou seja, felicidade. Assim, aqueles que vivem no céu, os que alcançaram a vida eterna, são os beatos, os bem-aventurados, os felizes. É por meio dessa identificação dos seres bem-aventurados como felizes que podemos notar a menção que o eu poético faz, a partir da quarta estrofe, ao texto bíblico do sermão da montanha. "Feliz o que", como aparece no poema, ou "bem-aventurados os que", como aparece na Bíblia, liga-se à descrição de atitudes humanas que levarão à beatitude.[210] Como vimos, a partir da quarta estrofe do poema, têm-se apenas as atitudes de se desprender das

coisas mundanas, para que, então, volte-se “às eternas glórias”, ou seja, a uma vida de beatitude.

Ainda sobre esse final do poema, a sexta estrofe retoma um pouco do que fora sugerido na primeira, pois tínhamos o desejo do eu poético de que as orações humanas subissem aos ouvidos do Senhor e que os cânticos soassem. O mesmo cântico se faz presente na última estrofe na forma de locução verbal: “entrar cantando”. Assim, poderíamos inferir que o que levou o eu poético ao “seio do infinito” foi sua fé professada na oração e delineada aos leitores ao longo do poema. Não bastasse, esse canto ao Senhor nada mais é que um salmo, já que a definição dicionarizada de salmo é justamente um canto de louvor a Deus.

Ao adotar como epígrafe o texto de alguém que teria tido uma vida santa, beata, Machado consegue reforçar a fé professada pelo eu poético de seu poema com a mesma carga incondicional presente no texto da epígrafe. A fé cristã, dessa maneira, deve ser também incondicional e deve ser professada nos lábios, no coração e na mente dos cristãos para que se alcance a vida eterna. O poema da epígrafe e a composição machadiana se unem exclusivamente pela fé cristã, porém, chama-nos atenção o fato de a epígrafe, aparentemente, otimizar o que é professado no poema. Como apontamos, a eternidade figura repetidas vezes na composição, essa eternidade também é chamada “céu” ou “Reino dos Céus”. Prevendo alguma chance de o leitor julgar sua fé interesseira por voltar seus olhos sempre para a vida eterna, é posta uma epígrafe que desfaz qualquer possibilidade de isso acontecer, já que mesmo que não houvesse *cielo*, o eu poético amaria ao Senhor. Assim, essa epígrafe não serve ao poema apenas no cristianismo que carrega, ou na oração pela autoria da santa, mas o serve ainda como amplificador da fé que é professada nas duas composições.

Quinze anos

Quinze anos

Oh! La fleur de l'Eden, pourquoi l'as-tu fannée,
Insouciant enfant, belle Eve aux blonds cheveux?
Alfred de Musset

Era uma pobre criança…
— Pobre criança, se o eras! —
Entre as quinze primaveras
De sua vida cansada
Nem uma flor de esperança
Abria a medo. Eram rosas
Que a doida da esperdiçada
Tão festivas, tão formosas,
Desfolhava pelo chão.
— Pobre criança, se o eras! —
Os carinhos mal gozados
Eram por todos comprados,
Que os afetos de sua alma
Havia-os levado à feira,
Onde vendera sem pena
Até a ilusão primeira
Do seu doido coração!
(…)[211]

Escrito em 1860, "Quinze anos" é o décimo poema das *Crisálidas*, contudo, o livro não foi a primeira representação pública desses versos. Em 16 de dezembro de 1860, "Quinze anos" fora publicado, sob o título "Perdição", na *Semana Ilustrada*. No mesmo ano da publicação das *Crisálidas*, porém, quatro meses antes, "Quinze anos", já com esse título, fora impresso nas páginas da *Revista Mensal da Sociedade de Ensaios Literários*; e, também em 1864, mas dessa vez depois da publicação das *Crisálidas*, o mesmo poema é publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em novembro (o livro de poemas viera a público em setembro). Notemos que, só em 1864, "Quinze anos" circulou na sociedade letrada carioca três

vezes, o que pode ser interpretado como um grande alcance de público para esses versos. Por fim, “Quinze anos” fora escolhido para ocupar, em 1901, algumas das páginas das *Poesias completas*.

Como acontece com muitos poemas das *Crisálidas*, principalmente pelo fato de já serem conhecidos do público (o que, como vimos, foi um dos apontamentos da crítica, que condenava o título *Crisálidas* para um volume com produções por vezes já conhecidas), “Quinze anos” também sofreu modificações da atenta pena machadiana de uma para outra publicação. A primeira mudança sofrida está no título. Segundo o volume *Poesias completas* (1976), organizado pela Comissão Machado de Assis, o título só fora alterado uma vez, como apontamos no parágrafo acima (“Quinze anos” recebera o título “Perdição” em sua primeira publicação, em 1860, na *Semana Ilustrada*), e a partir de então o título é o mesmo das *Crisálidas* em todas as demais publicações. Todavia, José Américo Miranda, apontando o estudo de Raimundo Magalhães Júnior[212] como sua fonte, ao tratar das reuniões do Retiro Literário Português de 1862 (naquele ano foram duas reuniões realizadas), conta-nos que numa das reuniões Machado teria recitado “a poesia ‘A uma criança’, e em outra, ‘A caridade’ – ambas publicadas em *Crisálidas* (1864), seu primeiro livro de poesia, a primeira com o título trocado para ‘Quinze anos’”.[213] De acordo com Magalhães Júnior, “A uma criança” seria um “remanejamento” dos versos de “Perdição”. Assim, podemos concluir que “Quinze anos” pôde contar com pelo menos dois títulos antes de suas publicações a partir de 1864.

Essa mudança de títulos acabou nos trazendo um impasse ao recordar que uma das reuniões de 1862 do Retiro Literário Português também fora trabalhada no artigo de crítica literária “Notícia do Sarau Literário”, datado de 10 de julho de 1862. O artigo, assinado por “Um Roceiro na Corte”[214] e publicado n’*A Saudade*, tece elogios a Machado poeta antes mesmo da publicação de seu primeiro livro e nos revela como o nome do autor já circulava nos ambientes literários oitocentistas. Nele, o Roceiro trata de um sarau para o qual fora convidado durante sua visita à Corte – provavelmente o sarau do Retiro Literário Português, realizado em 6

de julho de 1862 – e faz menção a “dois jovens de talento consagrado pelo aplauso público, os Srs. Zaluar e Machado de Assis”.[215] Augusto Emílio Zaluar foi um escritor português que em meados de 1849 aportou no Brasil e aqui se naturalizou. Sobre ele, o crítico apenas aponta a delicadeza e a maneira distinta de recitar. Com relação a Machado, podemos observar comentários bastante elogiosos para um escritor que ainda não tinha obras publicadas:

> O segundo, elevou-se àquelas alturas do idealismo, em que a sua musa se acha sempre à vontade, e divulga os horizontes mais longínquos. É um estro nascente que já vence a maior parte das reputações estabelecidas, e que no meu humilde entender de roceiro está acima de quase todos os poetas da literatura oficial.[216]

Tentamos buscar qual seria o poema que rendera a Machado tais floreações e foi daí que nasceu nosso impasse, o qual envolve a possível mudança de título de “Quinze anos”. Magalhães Júnior[217] nos diz que naquele ano de 1862 houve duas reuniões do Retiro Literário Português e que Machado recitara os poemas “A uma criança” e “A caridade”. Como Raimundo não especifica a data das reuniões, não há como saber qual é o poema que encantou o Roceiro. Por outro lado, em *Machado de Assis e a crítica internacional* (2009), Massa aponta, com base na *Bibliografia de Machado de Assis* (1955), de José Galante de Sousa, que o sarau do Retiro Literário Português se deu no dia 6 de julho de 1862 e que naquela ocasião Machado recitara o poema “Nostalgia”, o qual teria sido impresso no dia seguinte no *Jornal do Comércio*, mas que, na atualidade, perdeu-se.

As alterações de uma para outra publicação do poema se darão também nos versos. O nono verso é apresentado “despencava pelo chão”, nas duas primeiras publicações do poema, enquanto nas demais, temos o verbo trocado para “desfolhava”. Na publicação da *Revista Mensal da Sociedade de Ensaios Literários*, o vigésimo terceiro e o vigésimo nono versos aparecem, respectivamente: “para acordar – era cedo” e “junto do berço pousou-te”; ao passo que em todas as demais publicações esses versos são: “para acordá-la – era cedo” e “junto do berço, passou-te”. Além disso, na publicação

da *Semana Ilustrada* o poema terá sua quinta, sexta e sétima estrofes escritas num único lance. Nas demais publicações o poema terá sete estrofes divididas em grupos assimétricos.

"Quinze anos", com suas redondilhas maiores e rimas assimétricas, nos propõe o diálogo com os alexandrinos do poema "Rolla" (1833), do poeta e dramaturgo francês Alfred Musset.[218] Os dois primeiros versos da nona estrofe da terceira parte de "Rolla" são inseridos na epígrafe do poema machadiano: "oh! A flor do Éden, porque tu a fanaste, / Despreocupada criança, bela Eva de louros cabelos?".[219] Além desse diálogo, a epígrafe também nos lembrou os versos do português Ernesto Cibrão, intitulados "A perdida", nas *Poesias: 1857-1860* (1861). Nesse poema, Cibrão também tratará da dor da mulher prostituída, temática presente nos versos brasileiros e principalmente na terceira parte dos versos franceses. Não bastasse, Cibrão escolheu também versos da terceira parte de "Rolla" para epígrafe de seu poema (quatro primeiros versos da décima segunda estrofe): "vocês não se queixam, vocês, mulheres deste mundo! / Vocês que vivem felizes em um profundo horror / De tudo o que não é rico e alegre como vocês! / Vocês não se queixam, vocês, mães de família!".[220] Se nos recordarmos que o primeiro título de "Quinze anos" fora "Perdição", teremos então outro aspecto que aproxima os poemas do português e do brasileiro, além da métrica, já que ambos são escritos em redondilha maior, ainda que o poema de Cibrão seja mais enxuto na extensão: nove quadras. Apesar de ambos poemas retomarem claramente (e anunciarem isso em suas epígrafes) a temática trazida pelos versos de Musset, apenas o tom dos versos se assemelha e alguns termos como a "flor", a "rosa" e "pobre"; todavia, esses termos estão também no poema francês.

Dadas essas semelhanças, seria possível inferir que Machado tenha conhecido os versos de Cibrão, mas ainda não é possível afirmar. Essa hipótese se torna maior se nos lembrarmos que tanto Machado quanto Cibrão foram colaboradores no periódico *O Paraíba* e que Machado apresenta uma aparente amizade pelo poeta português, uma vez que lhe dedicara seu poema "Menina e moça", das *Falenas*. Há ainda o registro de cartas trocadas entre o brasileiro e o português, e Machado chega a citá-lo na nota

preliminar de sua peça *Quase ministro*. A relação entre Cibrão e nosso escritor se estendeu ainda à roda de amigos em comum, como Faustino Xavier de Novaes, que veio a ser cunhado de Machado. Cibrão, no final dos idos de 1868, ofereceu sua casa na Rua Marquês de Abrantes para Faustino, já doente, tomar banho de mar, como haviam recomendado os médicos.

Ao enxergar a prostituta como a mulher perdida, mas ainda assim dar a ela um tratamento terno e sutil, Machado insere seus versos numa temática recorrentemente romântica, ao lado não só de "Rolla", mas de "Marion Delorme" (1829), de Victor Hugo; de "A mendiga" (1846), de Gonçalves Dias; e de tantos outros que acolheram em seus versos as mulheres da vida mundana. É dessa mulher de que tratam os versos nada agressivos de "Quinze anos", da mulher que um dia fora pura e inocente, criança, mas que agora é tal qual Maria Madalena, a ovelha desgarrada, que, se não no mundo, ao menos nos versos encontra abrigo e compaixão.

Antes de elucidarmos o diálogo entre "Quinze anos" e sua epígrafe, para que a compreensão seja melhor, trataremos de maneira breve dos versos de Musset no extenso poema "Rolla". O poema francês teve sua primeira aparição em 15 de outubro de 1833, na *Revue des Deux Mondes*, de Paris, é composto de cinco partes e trabalha temas tipicamente românticos, como a perda da religião e as práticas sociais de um mundo reduzido às suas próprias paixões. O eu poético intervém em vários momentos com perguntas que trazem reflexões ao leitor. Na primeira parte, de modo geral, será mostrado um mundo que está perdido com a morte tanto dos deuses pagãos como do Deus cristão: "onde está o Salvador para entreabrir nossos túmulos" (quinto verso da quinta estrofe, primeira parte),[221] ou ainda, mais adiante, "a Terra é muito velha, muito degenerada" (décimo terceiro verso da quinta estrofe, primeira parte).[222] Na segunda parte, será apresentado o personagem Jacques Rolla, um jovem que aos dezenove anos já arruinara sua herança nos prazeres mundanos e que, na terceira parte, passará sua última noite com a prostituta Marion (que ao meio do poema conheceremos por Maria ou Marie: "seu nome era Maria, não Marion").[223] Na sequência, na quarta parte, o eu poético traz como interlocutor o filósofo iluminista e escritor Voltaire (1694-1778),

tornando a subjetividade do poema ainda maior. Por fim, na quinta parte, Rolla contempla Marion dormindo e anuncia que irá se matar, ela tenta impedi-lo, diz que não tem dinheiro, mas oferece-lhe o colar; ainda assim ele se envenena e morre. Todo o poema de Musset será embebido desse ar de um mundo perdido em suas próprias vaidades, sendo uma delas a mulher que se prostitui, a cortesã, e é essa mulher que Machado aproveitará para o seu poema. Desse modo, parece-nos que o poeta brasileiro não escolheu os versos para epígrafe ao acaso, haja vista que esses versos foram justamente retirados da terceira parte de “Rolla”, que é quase toda dedicada aos sofrimentos da mulher perdida.

A primeira estrofe de “Quinze anos” já nos adianta que aquela criança de quem se fala não terá uma vida de acalantos, apesar das flores, que desde a epígrafe aparecem. Elas servirão para serem desfolhadas pelo chão:

> Era uma pobre criança…
> — Pobre criança, se o eras! —
> Entre as quinze primaveras
> De sua vida cansada
> Nem uma flor de esperança
> Abria a medo. Eram rosas
> Que a doida da esperdiçada
> Tão festivas, tão formosas,
> Desfolhava pelo chão.
> — Pobre criança, se o eras! —
> Os carinhos mal gozados
> Eram por todos comprados,
> Que os afetos de sua alma
> Havia-os levado à feira,
> Onde vendera sem pena
> Até a ilusão primeira
> Do seu doido coração![224]

A imagem da flor mutilada, fanada, presente na epígrafe, estará presente nessa estrofe nos sexto, sétimo, oitavo e nono versos:

“eram rosas / Que a doida da esperdiçada / Tão festivas, tão formosas, / Desfolhava pelo chão”. Além disso, contando a idade da criança pelas primaveras vividas, as “quinze primaveras”, e desfolhando na sequência as flores, típicas dessa estação, o eu poético maximiza a ideia de que a própria vida, os próprios anos daquela criança serão perdidos. Contudo, mesmo antes disso, já no título podemos estabelecer relação entre “Rolla” e “Quinze anos”. A idade que o eu poético machadiano adota para sua criança são os quinze anos, anunciados no título, e nas “quinze primaveras” do terceiro verso da primeira estrofe. Idade comum naquele século para as meninas tornarem-se mulheres e, não por acaso, a mesma idade de Marion: “quinze anos! A idade da mulher, no dia de seu nascimento” (trigésimo sétimo verso da oitava estrofe, terceira parte).[225] E também, como lembra o eu poético de Musset, a idade de Julieta: “quinze anos! Ó, Romeu! A idade de Julieta!” (décimo oitavo verso da oitava estrofe, terceira parte).[226]

Ainda nessa primeira estrofe, o segundo verso se repetirá no décimo: “– Pobre criança, se o eras! –”. A repetição desse verso acentua a pobreza não apenas material daquela criança, mas a pobreza que seria seu destino, que a partir do décimo verso até o final da primeira estrofe será revelado: “os carinhos mal gozados / Eram por todos comprados, / Que os afetos de sua alma / Havia-os levado à feira, / Onde vendera sem pena / Até a ilusão primeira / Do seu doido coração!”.[227] A relação de compra dos carinhos e de venda das ilusões está delimitada e traçada, bem como o destino daquela pobre criança. A relação dessa pobreza, de sofrimento, com a vida de cortesã também foi tratada pelo eu poético francês no primeiro verso de sua décima estrofe, terceira parte: “Pobreza! Pobreza! Esta é a cortesã”.[228] Outro tratamento comum que os dois poemas trazem é chamar essa que é tida pela sociedade que a prostitui como mulher, por criança. Além da docilidade, esse tratamento confere maior força ao tema, pois não é uma mulher que está tendo suas ilusões perdidas, é ainda uma criança, que tem a própria infância prostituída: “ó caos eterno! Prostituir a infância!” (vigésimo nono verso da nona estrofe, terceira parte).[229]

A segunda estrofe relembrará a candura que aqueles quinze anos outrora tiveram. A imagem da criança que dorme tranquila no berço, “na santa paz do Senhor”, é trazida nessa estrofe:

Pouco antes, a candura,
Co’as brancas asas abertas,
Em um berço de ventura
A criança acalentava
Na santa paz do Senhor;
Para acordá-la era cedo,
E a pobre ainda dormia
Naquele mudo segredo
Que só abre o seio um dia
Para dar entrada a amor.

Mas, por teu mal, acordaste!
Junto do berço passou-te
A festiva melodia
Da sedução… E acordou-te!
Colhendo as límpidas asas,
O anjo que te velava
Nas mãos trêmulas e frias
Fechou o rosto… Chorava![230]

Sua vida era pura até então e “para acordá-la era cedo”. Podemos interpretar que ainda era cedo para despertar a pobre criança para a vida de prostituição, que se iniciaria então aos quinze anos, quando a criança já podia ser considerada mulher. Aquela criança só abriria seu seio “para dar entrada a amor”. E, na estrofe seguinte, a criança é despertada pela melodia da sedução. A “sedução” do quarto verso da terceira estrofe fará oposição ao “amor” do último verso da estrofe anterior, pois era para aquele amor que a criança deveria se abrir um dia. Nessa terceira estrofe, toda a candura da segunda será desfeita, as “brancas asas”, que na segunda estrofe acalentavam o berço da criança, agora são colhidas, o anjo fecha o rosto e chora. Essa tristeza do anjo marca a ausência da santidade

a partir do momento em que a criança se torna cortesã, seus sonos não terão mais a “santa paz do Senhor”. Esse mesmo movimento da criança que dorme e é despertada para a prostituição está presente nos versos de Musset, na sua terceira parte. Nos versos franceses essa imagem é ainda mais intensa, pois a criança entrega os ganhos de sua prostituição à mãe: “nesta cama infame, ela dá a sua mãe / Voltando para casa, o que ela ganhou lá” (décimo quarto e décimo quinto versos da décima estrofe, terceira parte).[231]

Na quarta estrofe, a flor da epígrafe volta a aparecer, dessa vez nas flores colhidas pela criança no caminho:

Tu, na sede dos amores,
Colheste todas as flores
Que nas orlas do caminho
Foste encontrando ao passar;
Por elas, um só espinho
Não te feriu… Vás andando…
Corre, criança, até quando
Fores forçada a parar![232]

Essa estrofe dá continuidade à sedução voluptuosa anunciada na estrofe anterior. A partir do sexto verso o eu poético passa a aconselhar aquela criança: “vás andando…”. E já no sétimo verso o eu poético aconselha que ela “corra” “até quando / Fores forçada a parar!”. Notemos que o eu poético imprime uma gradação em seu conselho, primeiro pede que ela ande, e depois, corra. Nessa estrofe, o eu poético deixa bastante claro que o seu desejo é que aquela criança se livrasse da prostituição; todavia, esse era apenas um desejo não realizado, já que a criança já fora seduzida.

A quinta e sexta estrofes darão conta de mostrar a tristeza que chegará à vida da criança quando o caminho da terceira estrofe tiver sido todo percorrido. Então, todas as ilusões que se tinha terão se perdido, como se perdeu “aquela primeira calma / Do teu sono de pureza”, o sono retratado na segunda estrofe:

Então, desflorada a alma

De tanta ilusão, perdida
Aquela primeira calma
Do teu sono de pureza;
Esfolhadas, uma a uma,
Essas rosas de beleza
Que se esvaem como a escuma
Que a vaga cospe na praia
E que por si se desfaz;
Então, quando nos teus olhos
Uma lágrima buscares,
E secos, secos de febre,
Uma só não encontrares
Das que em meio das angústias
São um consolo e uma paz;
Então, quando o frio espectro
Do abandono e da penúria
Vier aos teus sofrimentos
Juntar a última injúria:
E que não vires ao lado
Um rosto, um olhar amigo
Daqueles que são agora
Os desvelados contigo;
(…)[233]

A intensidade da desilusão que a criança encontrará é marcada pela escolha vocabular já no primeiro verso, no qual temos “desflorada a alma”. Não mais apenas a flor do Éden, da epígrafe, fora colhida e fanada, ou as rosas, da primeira estrofe, desfolhadas pelo chão. É a própria alma daquela criança que se desflora, que não tem mais nenhuma ilusão ou felicidade. A beleza da juventude, “essas rosas da beleza”, fora esfolhada, desfez-se como a espuma das ondas se desfaz na areia da praia: “que se esvaem como a escuma / Que a vaga cospe na praia”. Ao final da estrofe a desilusão volta a se intensificar quando a criança não pode nem mesmo consolar suas angústias no choro, pois já não há mais lágrimas em seus olhos “secos de febre”. Esse mesmo tom

permanecerá na sexta estrofe e será levado ao final da vida da criança, aos seus últimos momentos, sua “última injúria”. Nessa estrofe a criança já está quase como morta: “então, quando o frio espectro / Do abandono e da penúria”. A tristeza que será ressaltada aqui é aquela de não se ter ninguém ao seu lado nos derradeiros momentos: “e não vires ao lado / Um rosto, um olhar amigo”. Nos versos de Musset temos a ilustração de um momento parecido, mas atribuído a Rolla, não a Marion. Isso acontece quando Rolla anuncia que dará fim a sua própria vida e Marion tenta convencê-lo de não proceder daquela maneira, questionando-o: “arruinado? Arruinado? Você não tem uma mãe? / Nem amigos? Pais? Ninguém na Terra?” (décimo segundo e décimo terceiro versos da décima sexta estrofe, quinta parte).[234] Nesse caso, os poemas não conversam pelo que se deu com suas cortesãs, mas pelo sentimento de perda, de ruína, de desilusão que acomete aqueles que vivem uma vida dedicada aos prazeres do mundo, como os três anos da vida de Rolla e como a vida da pobre criança de “Quinze anos”.

A quinta e sexta estrofes constroem uma argumentação que levará à estrofe final do poema, a qual traz uma espécie de moral, que mostra que não vale a pena viver dos prazeres fáceis da vida:

> Criança, verás o engano
> E o erro dos sonhos teus;
> E dirás, — então já tarde, —
> Que por tais gozos não vale
> Deixar os braços de Deus.[235]

Observemos que o eu poético ressalta, já na pontuação empregada, que quando a criança compreender a nulidade de uma vida de prazeres, será tarde: “e dirás, – então já tarde”. Nessa estrofe, novamente a santidade será retomada e colocada em oposição aos gozos do mundo: “que por tais gozos não vale / Deixar os braços de Deus”. Esse final do poema em formato de ensinamento dá certa leveza, uma vez que ele não termina simplesmente com a morte da criança e ao mesmo tempo revela o livre-arbítrio para escolher viver os prazeres do mundo e ter um fim

de desilusões, como fora mostrado nas estrofes anteriores, ou continuar nos “braços de Deus”.

Em “Quinze anos” percebemos que Machado soube se apropriar didaticamente do tom adotado por Musset para tratar da criança prostituída. É como se esse tom pudesse ter sido metaforicamente, como o veneno que Rolla bebera, derramado sobre os versos brasileiros. Além das coincidências vocabulares, o tratamento conferido ao tema é semelhante, piedoso com as pobres crianças, terno e sem agressividade. Ademais, de maneira mais incisiva no poema machadiano, a pureza e a castidade da criança são ligadas à fé cristã, a Deus, e é ela que deve ser preservada. Desse modo, ao colar a epígrafe no poema é como se o poeta nos deixasse clara sua inspiração para os versos que seguem o mesmo tom e a mesma temática, comuns não só a Musset ou a Machado, mas a diferentes autores românticos daquele século.

Sinhá

Sinhá
Num álbum – 1862.

O teu nome é como o óleo derramado.
Salomão – Cântico dos Cânticos

Nem o perfume que espira
A flor, pela tarde amena,
Nem a nota que suspira
Canto de saudade e pena
Nas brandas cordas da lira;
Nem o murmúrio da veia
Que abriu sulco pelo chão
Entre margens de alva areia,
Onde se mira e recreia
Rosa fechada em botão;
(…)[236]

“Sinhá”, datado de 1862, teve três publicações, que se deram, respectivamente, em *O Futuro* (número XV, de 15 de abril de 1863), *Crisálidas* (1864) e *Poesias completas* (1901). Podemos encontrar uma única diferença entre as publicações: na terceira delas, a marcação “Num álbum” é suprimida, bem como a assinatura de Salomão na epígrafe. Vale notar que, tratando-se das *Poesias completas*, das poesias retiradas das *Crisálidas*, não sobrevive na publicação de 1901 nenhuma de assunto bíblico ou religioso. “Sinhá” sobrevive integralmente, acompanhada inclusive de sua epígrafe. A hipótese para essa sobrevivência já fora apontada por Miranda: “a melhor explicação para a persistência da epígrafe talvez resida no encanto propriamente poético dos versos bíblicos”.[237] Assim, interessa mais a Machado a textualidade poética de sua epígrafe que a religiosidade ou cristandade que ela possa sugerir.

Apesar de a epígrafe desse poema ser retirada da Bíblia, do “Cântico dos Cânticos” (também conhecido por “Cântico Superlativo” ou “Cantares de Salomão”), atribuído ao Rei Salomão e parte dos livros poéticos do Antigo Testamento da Bíblia, esse não é um poema religioso, mas de amor e devoção à amada. O *Sir Hasirim*, como é o título em hebraico, teve sua validade enquanto texto bíblico questionada pelo estudos teológicos, especialmente por retratar uma história de amor por meio da linguagem sensual. Tal questionamento é resolvido quando se alegoriza o conteúdo do poema (já que é todo escrito em versos). A solução, portanto, foi alegorizar os personagens: o Rei Salomão está para Deus, assim como a amada, a sulamita de nome desconhecido, está para o povo de Deus. Desse modo, não seria retratado o amor entre os esposos, mas entre Deus e seu povo. Além disso, o leitor pode sentir alguma dificuldade na leitura desse livro bíblico, pois no poema há três personagens (Salomão, a Sulamita e as “filhas de Jerusalém”, que funcionam como uma espécie de coro) que nem sempre têm suas falas marcadas, dependendo da versão bíblica que se adota para leitura. Para finalizar nossas considerações sobre o texto da epígrafe, de maneira breve, podemos dividir os oito capítulos do “Cântico dos Cânticos” em duas partes de acordo com seu enredo. Teríamos o início do amor, ilustrado nos quatro primeiros capítulos, e seu amadurecimento, ilustrado nos demais.[238] Ainda sobre o

“Cântico dos Cânticos”, veremos que Machado, bem como grande parte daqueles que retomam em sua literatura esse livro bíblico, apropria-se desse livro não no sentido alegórico proposto pela igreja, mas no sentido amoroso.

A epígrafe de “Sinhá” é retirada do segundo versículo do primeiro capítulo do “Cântico dos Cânticos”: “fragrantes como os mais preciosos bálsamos. O teu nome é como óleo derramado: por isso as donzelinhas te amarão”.[239] Esses versos são ditos pela sulamita, portanto, uma voz feminina, o que difere do poema machadiano, que traz um eu poético masculino. Além da aclamação ao nome, que está na epígrafe e no final da composição machadiana, outros elementos servem de ligação entre a epígrafe e o poema.

“Sinhá” traz duas estrofes de dez versos cada, todos escritos em redondilha maior. Em cada estrofe temos quatro grupos de rimas. Rimam o primeiro, o terceiro e o quinto versos; o segundo e o quarto versos; o sexto, o oitavo e o nono versos; e o sétimo e o décimo versos.

Em resumo, o eu poético se valerá de vários elementos, quase que em sua totalidade vindos da natureza, para compará-los ao nome de “Sinhá”. Na primeira estrofe, temos o perfume das flores, a nota do canto de saudade e o murmúrio da veia que abria o sulco na areia da praia. Na segunda estrofe, esses elementos serão: o arrulho das pombas, o arruído do arvoredo e a saudade do canto do sabiá. Assim, vemos que as duas estrofes estão em equilíbrio, uma vez que cada uma delas traz três elementos que serão comparados à doçura do nome de “Sinhá”:

Nem o perfume que espira
A flor, pela tarde amena,
Nem a nota que suspira
Canto de saudade e pena
Nas brandas cordas da lira;
Nem o murmúrio da veia
Que abriu sulco pelo chão
Entre margens de alva areia,
Onde se mira e recreia

Rosa fechada em botão;
Nem o arrulho enternecido
Das pombas, nem do arvoredo
Esse amoroso arruído
Quando escuta algum segredo
Pela brisa repetido;
Nem esta saudade pura
Do canto do sabiá
Escondido na espessura,
Nada respira doçura
Como o teu nome, Sinhá![240]

Notamos ainda a influência especialmente de dois sentidos: o olfato e a audição. O olfato é solicitado no início da primeira estrofe, para o primeiro elemento a ser comparado: “o perfume que espira / A flor, pela tarde amena”. Esse sentido, o olfato, também retoma, de certa maneira, o texto da epígrafe. Apesar de Machado ter operado um recorte no segundo versículo, ele trazia a fragrância dos “preciosos bálsamos”. Os demais elementos solicitarão a audição e podemos notar que eles têm em comum a suavidade, a delicadeza. A nota do canto de saudade que “suspira / (…) / nas brandas cordas da lira”. Não se trata de um canto que vem aos gritos ou de cordas que vibram, é um canto em notas que suspiram em cordas brandas.[241] Do mesmo modo, o terceiro elemento é um murmúrio, segundo a versão on-line do dicionário Michaelis, um “sussurro que produz a água corrente (…), som confuso de vozes baixas, que mal se ouvem”.[242] Portanto, não se trata de um som que agride os ouvidos, mas que é baixo, quase surdo. Junto desse terceiro elemento está o sentido da visão, no nono verso da primeira estrofe, pelo verbo “mirar”. Apesar de ele não ser tão explorado quanto a audição, também compõe o poema. Segundo o eu poético, é nessas veias (pequenas correntes de água) formadas na alva areia da praia (atentemos para o uso do adjetivo “alva”, que denota brancura, pureza) que se pode ver e recriar a “rosa fechada em botão”.

Passando para a segunda e última estrofe, teremos o “arrulho enternecido / Das pombas”. De modo geral, o barulho produzido

pelas pombas não costuma ser tão alto; contudo, esse som aqui é acompanhado do adjetivo “enternecido”, que faz com que ele seja mais abrandado e tomado de ternura. O quinto elemento, o arruído do arvoredo, também é suave, não apenas por ter sido caracterizado pelo eu poético como “amoroso”, mas porque guarda um segredo (que não costuma ser gritado, é dito baixinho, para poucos ouvirem) “pela brisa repetido”. A brisa marca notadamente a suavidade, contrária, por exemplo, a um vendaval. E o sexto elemento carrega o supremo da sensibilidade e da suavidade, pois traz para o poema, por meio do canto do sabiá, da própria poesia, a “Canção do Exílio” (1843) de Gonçalves Dias, que imprime a “saudade pura”. Esse canto já estaria de alguma maneira anunciado na estrofe anterior, no quarto verso, quando o eu poético se refere ao “canto de saudade e pena”. A invocação nesses versos não é apenas sonora, mas poética. Desse modo, não é apenas o canto do sabiá que não terá a mesma doçura do nome de “Sinhá”, mas a própria poesia.

Todos esses elementos, já em sua significação tão líricos, suaves, sutis, e mesmo doces, não se sobressaem em doçura ao nome de “Sinhá”: “nada respira doçura / Como o teu nome, Sinhá”. Nesses versos temos a retomada do sentido do olfato, pelo verbo “respirar”, e a entrada do sentido do paladar, pelo vocábulo “doçura”. A construção poética desse penúltimo verso do poema une sentidos que, apesar de interligados pelas vias biológicas, traçam uma ligação improvável: é como se respirássemos o doce, como se fosse possível sentir o doce (o que normalmente ocorre pelo paladar, nas vias orais) pela respiração (o que normalmente ocorre pelo olfato, nas vias nasais). A doçura do nome de “Sinhá” retoma também o texto de sua epígrafe, uma vez que em pelo menos duas passagens o rei Salomão se refere à doçura da sulamita: “porque tua voz é doce”[243] e “o teu falar é doce”.[244] No entanto, no texto bíblico tal doçura está associada à voz e ao falar, que ocorrem onde também ocorre o paladar, isto é, nas vias orais.

Não apenas a doçura e o bálsamo, ou o perfume das flores, ligarão o poema e sua epígrafe. Durante o poema lírico de Salomão são elencados diversos elementos da natureza, somados a elementos da vida pastoril, ao ouro, à prata, ao mármore e à mirra,

para falar da beleza dos amantes: “os teus cabelos são como o rebanho das cabras”.[245] Todavia, essa comparação é sempre de igualdade. No poema machadiano, essa comparação, marcada desde o início do poema pela conjunção “nem”, servirá para marcar a superioridade do nome de “Sinhá”. Ela é superior inclusive à sulamita do “Cântico dos Cânticos”, pois aquela era marcada por comparações de igualdade com os elementos da natureza, enquanto esta é superior a tais elementos. Essa superioridade está marcada já no título do poema pelo próprio vocábulo escolhido para ser o vocativo dessa mulher de quem se fala: “Sinhá”. Esse era o modo como normalmente os escravos chamavam suas senhoras, aquela que era soberana e superior a eles. Nesse caso, “Sinhá” também é soberana e superior a todos os elementos elencados pelo eu poético e ao próprio eu poético, uma vez que ele se refere a ela por tal tratamento. Se pensarmos que o único sentido que não está no poema é o tato, e associarmos isso à superioridade de “Sinhá”, podemos entendê-la como um ser intocável, inatingível pelo eu poético, e que, pela epígrafe retirada justamente de um texto bíblico, eleva-se ao nível das “coisas do Alto”.

“Sinhá”, apesar de breve, constrói um universo bastante lírico e que servirá todo para ser destruído, colocado abaixo, submetido ao nome de “Sinhá”. Machado opera uma inversão no poema, uma vez que, sendo a autoria do “Cântico dos Cânticos” atribuída a Salomão, um rei; no poema, a voz que fala é de um servo. O nome de “Sinhá”, que “é como o óleo” derramado na epígrafe, se espalha e domina, impregna naquilo que toca e é superior, como o óleo que boia na água, ocupando a superfície. Além dessa especificidade toda dada ao nome da epígrafe, Machado se aproveitou, como vimos, de outros aspectos do “Cântico dos Cânticos” para construir seu próprio canto de louvação ao nome de “Sinhá”, e, tal qual Salomão ocultara o nome da sulamita, o eu poético machadiano oculta, em sua composição, o nome de Sinhá.[246]

Erro

Erro

Vous.....
Qui des combats du coeur n’aimez que la victoire
Et qui revëz d’amour, comme on rève de glore,
L’oeil fier et non voilé des pleurs...
George Farcy

Erro é teu. Amei-te um dia
Com esse amor passageiro
Que nasce na fantasia
E não chega ao coração;
Nem foi amor, foi apenas
Uma ligeira impressão;
Um querer indiferente,
Em tua presença vivo,
Nulo se estavas ausente.
E se ora me vês esquivo,
Se, como outrora, não vês
Meus incensos de poeta
Ir eu queimar a teus pés,
É que, — como obra de um dia,
Passou-me essa fantasia.[247]

“Erro”, datado nas *Crisálidas* de 1860, é o décimo segundo poema do livro e, além da publicação de 1864, foi publicado cinco anos depois no *Jornal das Famílias*, um periódico voltado para as senhoras, e em 1901, nas *Poesias completas*. As alterações de uma para outra publicação foram poucas. Na primeira e na última publicações, o título permanece o mesmo, contudo, para o *Jornal* o título passa a ser “Amor passageiro”. Título mais ameno para um jornal de senhoras. Em comum, a primeira e a última publicações têm também, além de todos os outros, o vigésimo nono verso: “ao teu carro (…)”, que se altera, na segunda publicação, para “em teu carro (…)”. Alteração semelhante acontece com o nono verso, que dessa vez permanece o mesmo na primeira e segunda publicações:

“nulo se estavas ausente”, e se altera para: “morto, se estavas ausente”, na terceira publicação.[248] Com relação à epígrafe, ela acompanha o poema apenas na primeira e segunda publicações e é de autoria do poeta e filósofo francês George Farcy. Os versos que servem de epígrafe para o poema machadiano estão na página 26 de *Reliquiae* (1831) e não trazem título.

O poema de Farcy é composto de duas estrofes de seis versos cada, mais um único verso que encerra o poema. Servem de epígrafe para o poema machadiano os três últimos versos da primeira estrofe, porém, o pronome “vous…” que Machado utiliza como o primeiro verso da epígrafe está no segundo verso daquele poema: “nós que só o vosso desprezo fostes capaz de encontrar o fiel”.[249] Na epígrafe machadiana, temos: “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”.[250] Provavelmente, Machado adota o pronome para que os versos façam mais sentido e ganhem, sintaticamente, um sujeito. Sabendo disso, ficam justificadas as repetidas reticências após o pronome. O eu poético de Farcy retrata uma mulher frívola, Teresa (Thérèse), a quem Deus deu a beleza em vão, pois apenas ama a si.

Em “Erro”, temos um eu poético que não idealiza a mulher (podemos estender a Teresa de Farcy à mulher de que fala o eu poético brasileiro, pois, como veremos, elas se assemelham intimamente), pelo contrário, enxerga e revela seus maus predicados e a brevidade do amor, ou melhor, “da ligeira impressão”, do “querer indiferente” que por ela nutriu.

O poema conta com duas estrofes, de quinze e dezesseis versos respectivamente, e de rimas assimétricas, com versos em redondilha maior. A falta de esquema rímico nas estrofes talvez se relacione com o tipo de amor retratado no poema, um amor passageiro e breve, um amor que, como o eu poético nos aponta no quinto verso, “nem foi amor (…)”. Desse modo, parece-nos que tal amor não mereça a doçura das rimas. Além disso, a brevidade desse amor que dura um dia já é dada na primeira estrofe:

Erro é teu. Amei-te um dia
Com esse amor passageiro

Que nasce na fantasia
E não chega ao coração;
Nem foi amor, foi apenas
Uma ligeira impressão;
Um querer indiferente,
Em tua presença vivo,
Nulo se estavas ausente.
E se ora me vês esquivo,
Se, como outrora, não vês
Meus incensos de poeta
Ir eu queimar a teus pés,
É que, — como obra de um dia,
Passou-me essa fantasia.[251]

O primeiro verso do poema anuncia ao leitor, também alertado no título, que se trata de um amor errante. O poema se inicia: “erro é teu. Amei-te um dia”. A presença do ponto no meio do verso marca a objetividade da frase: “erro é teu. (…)”. Tal objetividade mostra que não teremos o retrato de um amor com delongas, doce e suave. A brevidade, anunciada no primeiro verso em “um dia” será confirmada no verso seguinte, que adjetiva o amor como “passageiro” (que nos lembra o título que o poema recebera no *Jornal das Famílias*), e no décimo quarto verso, quando a fantasia do eu poético se finda “como obra de um dia”. Ao longo da estrofe, o amor será gradativamente diminuído, um amor que “nasce na fantasia / E não chega ao coração”. No quinto verso, o amor já não é amor e, no sexto e sétimo versos, passa a ser “uma ligeira impressão; / Um querer indiferente”. Nos oitavo e nono versos o eu poético colocará sua condição de apaixonado, para contrapô-la ao estado em que se encontra então. Antes, o eu poético apenas se sentia vivo na presença da mulher amada e “nulo se estavas ausente”. Contudo, agora o eu poético – que se afirma poeta no décimo segundo verso – está “esquivo” e seu comportamento se opõe ao de “outrora”. A justificativa dessa gradativa redução do amor está nos últimos versos da primeira estrofe: “é que (…) / Passou-me essa fantasia”. Se o amor do eu poético por sua

“Teresa” passou, podemos entender que, como o eu poético de Farcy, ele dá adeus a ela: “Teresa, por muito tempo adeus!…” (último verso do poema de Farcy).[252] Esse é o primeiro aspecto que marca a presença do texto da epígrafe no de Machado. Os demais estarão principalmente na segunda estrofe, que dará conta dos predicados da Teresa brasileira que a aproximam da francesa.

A segunda estrofe se inicia com a impossibilidade de aquela mulher ser amada pelo “eu poético”, uma vez que, para que isso acontecesse, ela deveria ser outra “e não como eras”:

> Para eu amar-te devias
> Outra ser e não como eras.
> Tuas frívolas quimeras,
> Teu vão amor de ti mesma,
> Essa pêndula gelada
> Que chamavas coração,
> Eram bem fracos liames
> Para que a alma enamorada
> Me conseguissem prender;
> Foram baldados tentames,
> Saiu contra ti o azar,
> E embora pouca, perdeste
> A glória de me arrastar
> Ao teu carro…Vãs quimeras!
> Para eu amar-te devias
> Outra ser e não como eras…[253]

As fantasias dessa mulher que tem uma “pêndula gelada” no lugar do coração são sem valor e o amor que tem é por ela mesma: “teu vão amor de ti mesma”. Esse ensimesmamento já estava no poema francês: “que deslumbra a mente para suas próprias luzes”.[254] Entre o sétimo e décimo versos estará marcada a posição do eu poético de que o amor verdadeiro é preso por laços fortes, e não por “fracos liames”, como fora os daquele amor. Partindo para o final da estrofe, o eu poético se reafirma, pois julga ser glória, “embora pouca”, poder arrastá-lo ao carro. Assim, fora “azar” daquela mulher não

poder desfrutar de tal glória. E reitera, no décimo quarto verso dessa segunda estrofe: “vãs quimeras!”. Como fora também vão o amor. A estrofe se encerra com os mesmos dois primeiros versos que a iniciara: “para eu amar-te devias / Outra ser e não como eras…”. O “vous” da epígrafe é o mesmo “tu”, que sequer é referenciado no poema machadiano, que apenas aparece nos pronomes oblíquos e possessivos do poema e nas desinências verbais, o que ressalta a indiferença do eu poético para a mulher por quem um dia nutriu fantasias. A mulher que apenas ama a vitória, que iguala os sonhos de amor à glória e que tem um olhar altivo, apresentada ao leitor na epígrafe, é essa mesma das “frívolas quimeras”, da “pêndula gelada” e dos “liames fracos”, construída no poema.

A epígrafe de Farcy ilumina o poema machadiano com seu principal objeto, a mulher fria que é Teresa. Machado se utiliza da imagem dessa mulher para construir o amor errante de seu poema, e, do mesmo modo que o adeus existiu no poema francês, ele existe no poema brasileiro, já que esse amor não tem do que se nutrir, é vão como uma fantasia que, “como obra de um dia”, acaba.

Ludovina Moutinho

Ludovina Moutinho
Elegia

A bondade choremos inocente
Cortada em flor que, pela mão da morte,
Nos foi arrebatada d’entre a gente.
Camões – *Elegias*

Se, como outrora, nas florestas virgens,
Nos fosse dado – o esquife que te encerra
Erguer a um galho de árvore frondosa,
Certo, não tinhas um melhor jazigo
Do que ali, ao ar livre, entre os perfumes
Da florente estação, imagem viva

De teus cortados dias, e mais perto
Do clarão das estrelas.

Sobre teus pobres e adorados restos,
Piedosa a noite, ali derramaria
De seus negros cabelos puro orvalho;
À borda do teu último jazigo
Os alados cantores da floresta
Iriam sempre modular seus cantos;
Nem letra, nem lavor de emblema humano,
Relembraria a mocidade morta;
Bastava só que ao coração materno,
Ao do esposo, ao dos teus, ao dos amigos,
Um aperto, uma dor, um pranto oculto,
Dissesse: — Dorme aqui, perto dos anjos,
A cinza de quem foi gentil transunto
De virtudes e graças.
(…)[255]

"Ludovina Moutinho" é o décimo terceiro poema das *Crisálidas*, antecedido por "Erro" e sucedido por "Aspiração". Como anuncia abaixo do título nas *Crisálidas*, "Ludovina Moutinho" é uma elegia, um poema consagrado ao luto, no caso, consagrado à morte de Ludovina Moutinho, jovem atriz que morrera em 20 de maio de 1861 (ano de composição da elegia), aos dezessete anos, segundo notícia do *Diário do Rio de Janeiro*, de 27 de maio de 1861, na seção "Noticiário":

> Faleceu no dia 20, na Bahia, de uma pústula maligna no lábio inferior, a atriz Ludovina Moutinho. Não contava ainda dezessete anos quando a morte a veio surpreender no meio dos seus dias mais famosos e mais felizes. Há dois anos que se havia casado com o ator Moutinho de Souza, ao qual lega, como penhor de sua extrema afeição, um filho de poucos meses.[256]

Contudo, parece não haver clareza quanto à data em que a atriz morrera, pois, quatro dias depois, no mesmo jornal, lia-se: "a

sociedade dramática nacional e os artistas do teatro Gymnásio convidam os parentes, colegas e amigos da atriz Ludovina Moutinho, falecida na cidade da Bahia a 21 de maio do presente ano, a assistirem uma missa (…)".[257] Ludovina era filha da também atriz Gabriela da Cunha, amiga da juventude de Machado de Assis, à qual, inclusive, o poeta também dedicara versos.[258]

Mesmo antes da morte de Ludovina, Machado escrevera um poema para a jovem atriz intitulado, nos "Poemas dispersos", "No álbum da artista Ludovina Moutinho".[259] A composição trata do início da artista nos palcos e do seu talento de atriz como uma herança materna. Jean-Michel Massa atribui as relações de Machado com os artistas de teatro à sua função de crítico, escritor e censor: "suas funções de crítico teatral deixavam supô-lo; cedo sua atividade de autor, seus encargos de censor o colocaram ainda mais em contato com o mundo teatral".[260]

"Ludovina Moutinho" fora publicado primeiramente sob título ainda mais explicativo, "Sobre a morte de Ludovina Moutinho", em 17 de junho de 1861 no *Diário do Rio de Janeiro*. Nessa publicação, após a epígrafe, lia-se o nome de Camões, em seguida "Eleg. XX". Todavia, a maior diferença entre essa e as outras duas publicações do poema – nas *Crisálidas* e nas *Poesias completas* – está nos onze versos que foram suprimidos das publicações em livro. Tais versos compunham uma estrofe nova entre a terceira e a quarta estrofes:

> 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 fronte 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.[261]

Massa[262] levanta a hipótese de que com a retirada desses versos, a poesia deixa de ser uma poesia de circunstância para se tornar uma elegia:

> (…) suprimindo os onze versos diretamente consagrados à breve carreira da artista, retira a este "epicedion" seu caráter de poesia de circunstância para transformá-la numa elegia que encontra naturalmente lugar nas *Crisálidas*.[263]

As publicações em livro trazem três diferenças de uma para outra. A começar pelo título: nas *Crisálidas*, como vimos, o título é "Ludovina Moutinho", seguido da indicação "Elegia". Nas *Poesias completas* o nome da atriz é retirado e consta apenas "Elegia". A segunda diferença é que, após a epígrafe, no primeiro livro, há a indicação "Camões – *Elegias*"; e, no segundo, apenas "Camões". A última diferença se dará no décimo segundo verso, que nas *Crisálidas* e no *Diário* é "à borda do meu último jazigo"; e nas *Poesias completas*, "à beira do meu último jazigo".[264]

Passando especificamente ao nosso objeto de estudo, o poema "Ludovina Moutinho" vem acompanhado da epígrafe que é exatamente o quinto terceto da "Elegia XX", publicada na primeira parte de *Rhythmas* (1595), de Luís de Camões. Todavia, essa divisão em estrofes de três versos cada não foi dada por Camões, que apresenta a elegia num único lance no livro, porém, para que melhor se localize os versos de que aqui trataremos, optamos por adotar a versão em estrofes. No decorrer dessa análise veremos que essa epígrafe não é um simples acompanhamento e não dialoga com o poema machadiano apenas por serem ambas elegias, mas também noutros aspectos.

"Ludovina Moutinho" traz oito estrofes com número variado de versos, totalizando 90 versos brancos, entre hexa e decassílabos. Como anuncia logo após o título, trata-se de uma elegia e, portanto, podemos esperar como assunto geral do poema a morte de alguém querido. O poema se inicia trazendo elementos da natureza comuns no romantismo brasileiro, o eu poético inaugura a estrofe com a conjunção condicional "se", tratando da hipótese de poder dar à Ludovina um novo sepultamento:

Se, como outr'ora, nas florestas virgens,
Nos fosse dado — o esquife que te encerra
Erguer a um galho de árvore frondosa,
Certo, não tinhas um melhor jazigo
Do que ali, ao ar livre, entre os perfumes
Da florente estação, imagem viva
De teus cortados dias, e mais perto
Do clarão das estrelas.[265]

O sepultamento aconteceria "como outr'ora, nas florestas virgens". Inferimos que a cerimônia fúnebre nas "florestas virgens" seria tal qual faziam os índios, ao sepultarem seus entes nas matas. O "esquife" de Ludovina estaria então à sombra da "árvore frondosa", e "certo, não tinhas um melhor jazigo". Nos últimos quatro versos da estrofe são dadas as características que fazem daquele lugar o mais apropriado para o sepultamento da jovem. Já nessa primeira estrofe estabelecemos uma ligação entre o poema e sua epígrafe. Nos versos camonianos, temos que a bondade – que se assemelha à "D. Telo", de quem trata a elegia portuguesa – fora "cortada em flor". Nos versos machadianos, "os perfumes / Da florente estação" são a "imagem viva" dos "cortados dias" da senhora Moutinho.

O eu poético continua, na segunda estrofe, a desenvolver a ideia de como seria um sepulcro nas "florestas virgens".

Sobre teus pobres e adorados restos,
Piedosa a noite, ali derramaria
Do seus negros cabelos puro orvalho;
À borda do teu último jazigo
Os alados cantores da floresta
Iriam sempre modular seus cantos;
Nem letra, nem lavor de emblema humano,
Relembraria a mocidade morta;
Bastava só que ao coração materno,
Ao do esposo, ao dos teus, ao dos amigos,
Um aperto, uma dor, um pranto oculto,

Dissesse: — Dorme aqui, perto dos anjos,
A cinza de quem foi gentil transunto
De virtudes e graças.[266]

Chama atenção no primeiro verso da estrofe o vocábulo “restos”, usado para se referir ao corpo morto de Ludovina. A tais restos são ligados os adjetivos “pobres”, que marca a condição da atriz agora morta, e “adorados”, que podemos atribuir ao prestígio que Ludovina tinha nos palcos, dado o texto do *Diário do Rio de Janeiro*, que reproduzimos anteriormente, acerca da missa que seria celebrada em sua homenagem por iniciativa dos seus colegas de teatro. O eu poético se mostra compadecido da morte da senhora Moutinho ao imprimir a “noite” como “piedosa”, aquela que derramaria o “puro orvalho” sobre os “restos” da atriz. Na sequência, mesmo os pássaros renderiam cantos à jovem, e o eu poético ressalta que, nesses cantos, “nem letra, nem lavor de emblema humano”, para que não se lembrasse de uma morte que cortara seus dias de moça.

Do nono verso da segunda estrofe até seu findar, é como se fosse composto um epitáfio, em palavras ditas ao coração materno, ao esposo, aos “teus” e aos amigos, todos compartilhando o mesmo sentimento: “dorme aqui, perto dos anjos, / A cinza de quem foi gentil transunto / De virtudes e graças”. A partir justamente do nono verso dessa estrofe podemos estabelecer outra relação entre o poema e o texto que lhe serve de epígrafe. De acordo com Francisco Sotero dos Reis no seu *Curso de literatura portuguesa e brasileira* (1867), a “Elegia XX” fora composta por Camões em homenagem a D. Telo de Menezes, morto em duelo na Índia: “cuja morte o poeta deplora na elegia XX em sentidíssimos versos, nos quais se dirige à mãe do morto, de quem era grande e extremoso amigo”.[267] Nesse nono verso machadiano aparece, pela primeira vez, a figura materna, e não é simplesmente chamada de mãe, como acontece com o “esposo” ou com os “amigos” de Ludovina; para tratar da mãe, é trazido o próprio “coração materno”, que além de ser o primeiro, entre aqueles que a jovem deixou e que lamentam sua morte, está em posição especial, pois tem um verso só para si, diferente do “esposo”, dos “teus” e dos “amigos”, os quais dividem o décimo verso. É essa figura materna que fará com que voltemos

nossos olhos novamente ao texto da epígrafe. Como vimos pelos estudos de Reis,[268] a “Elegia XX” é dirigida à mãe de D. Telo, de quem Camões era “grande e extremoso amigo”.

Nos versos da elegia de Machado, mais especificamente nos três últimos versos da segunda estrofe, a voz que fala não é a do eu poético, mas uma voz que se dirige aos que lamentam a morte de Ludovina. Para isso, é, inclusive, utilizado o sinal gráfico do travessão para marcar a fala. Nos versos portugueses, em diversos momentos o eu poético fará referência à mãe de D. Telo, de tal modo que, assim como a tentativa de epitáfio composta pelo eu poético machadiano, o eu poético camoniano dará, da décima primeira estrofe até a vigésima primeira, exatamente dez estrofes, voz à mãe de D. Telo, que lamenta perder o filho.

Nos versos portugueses, a morte de D. Telo aflige tanto sua mãe a ponto de sentir sua própria alma cortada com a morte do filho: “da magoada mãe, cuja alma triste / Também cortava com agudo corte”.[269] Ou ainda, no terceiro verso da décima estrofe, que também ressaltará a dor da mãe: “a mãe de quem não houveste piedade”.[270] Desse modo, podemos inferir que ao trazer um poema português, também uma elegia, para servir de epígrafe ao seu poema, Machado rende homenagens não só a Ludovina, mas a Gabriela da Cunha, mãe da atriz e portuguesa (dado importante se lembrarmos a escolha de uma elegia portuguesa para servir de epígrafe), de quem, como dissemos, Machado fora amigo na juventude, bem como Camões, que era amigo da mãe de D. Telo. Marcelo Sandmann já apontara essa possibilidade de relação entre as mães em artigo publicado em 2008 na revista *Crítica Cultural*:

> Tal dado é importante para se entender melhor a pertinência da citação camoniana por Machado, para além do tema fúnebre a vincular as duas elegias. Ludovina Moutinho, morta aos 18 anos de idade em 21 de maio de 1861, era filha da atriz portuguesa Gabriela da Cunha, da roda de relações do jovem Machado de Assis. 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.[271]

Não bastasse, é também nessa segunda estrofe que há menção à mocidade de Ludovina. Será a mocidade o traço que aproximará a atriz brasileira morta na Bahia do português D. Telo, morto na Índia. Podemos constatar a mocidade de D. Telo no primeiro e segundo versos da nona estrofe: “esta é a esperança que nos dava / de ti tua tenra e alegre mocidade”.[272] A mocidade de Ludovina continuará sendo lembrada na terceira estrofe.

Mal havia transposto da existência
Os dourados umbrais; a vida agora
Sorria-lhe toucada dessas flores
Que o amor, que o talento e a mocidade
À uma repartiam.
Tudo lhe era presságio alegre e doce;
Uma nuvem sequer não sombreava,
Em sua fronte, o íris da esperança;
Era, enfim, entre os seus a cópia viva
Dessa ventura que os mortais almejam,
E que raro a fortuna, avessa ao homem,
Deixa gozar na terra.[273]

Ludovina se foi tão jovem que “mal havia transposto a existência / Os dourados umbrais (…)”. Ela morrera justamente no momento em que a vida lhe sorria e teve o “amor” (lembremo-nos de que ela se casara há um ano e recentemente tivera seu primeiro filho), o “talento” (uma vez que era artista) e a “mocidade” interrompidos, repartidos. Na continuidade da estrofe, é dito que “tudo lhe era presságio alegre e doce”. Nesse verso, o vocábulo “alegria” será outro ponto em comum entre Ludovina e D. Telo, que, como vimos, era dono de uma “alegre mocidade”. E ainda outra característica que ligará a brasileira ao português será a esperança. Nos versos portugueses vimos que D. Telo dava ao eu poético “esperanças”, assim como Ludovina tinha na sua fronte, “o íris da esperança”. A terceira estrofe encerrará exaltando Ludovina, denominando-a “cópia viva / Dessa ventura que os mortais almejam”. Contudo, essa

ventura raramente é permitida de ser gozada na terra (e talvez por isso Ludovina tenha tido seus dias cortados).

Passando para a quarta estrofe, o ambiente será mais obscuro:

Mas eis que o anjo pálido da morte
A pressentiu feliz e bela e pura,
E, abandonando a região do olvido,
Desceu á terra, e sob a asa negra
A fronte lhe escondeu; o frágil corpo
Não pôde resistir; a noite eterna
    Veio fechar seus olhos;
    Enquanto a alma abrindo
As asas rutilantes pelo espaço,
Foi engolfar-se em luz, perpetuamente,
    No seio do infinito;
Tal a assustada pomba, que na árvore
O ninho fabricou, — se a mão do homem
Ou a impulsão do vento um dia abate
O recatado asilo, — abrindo o voo,
    Deixa os inúteis restos
E, atravessando airosa os leves ares,
Vai buscar n'outra parte outra guarida.[274]

A morte, ou melhor, "o anjo pálido da morte", ao notar a felicidade, beleza e pureza da jovem, descerá para, como sua "asa negra", esconder a fronte de Ludovina, de modo que o corpo da jovem não resistiu e a "noite eterna / Veio fechar seus olhos". Nesse modo eufemístico de trazer a morte, notemos a presença do adjetivo eterna para caracterizar a noite, essa noite é a mesma daqueles que vão para, de acordo com os ensinamentos cristãos, a vida eterna. A partir do nono verso será construída na estrofe a imagem da alma que deixa o corpo mortal para ir aos céus. A alma de Ludovina é comparada à "assustada pomba" e seus restos mortais são agora chamados "inúteis restos".

A quinta estrofe tratará da saudade deixada pela senhora Moutinho. A estrofe começa com o advérbio de tempo "hoje", que

justamente marca a breve distância temporal entre a morte da atriz e da escrita do poema.

Hoje, do que ora inda lembrança resta,
E que lembrança! Os olhos fatigados
Parecem ver passar a sombra dela;
O atento ouvido inda lhe escuta os passos;
E as teclas do piano, em que seus dedos
Tanta harmonia despertavam antes,
Como que soltam essas doces notas
Que outr'ora ao seu contato respondiam.[275]

Consideramos essa distância breve pelo que é desenvolvido na estrofe, a lembrança ainda viva, "e que lembrança!". Os olhos do eu poético ainda veem a sombra da atriz, seus ouvidos ainda escutam os passos e as teclas do piano que Ludovina tocava. Essas lembranças são bastante típicas daqueles que acabaram de perder pessoas queridas e com as quais se convivia, tal qual parece ser Ludovina para o eu poético. É ressaltada na estrofe a habilidade da atriz para o piano, que reproduzia, ao contato dos dedos de Ludovina, notas harmônicas e doces.

A ideia desenvolvida no final da terceira estrofe de que Ludovina tinha virtudes difíceis de gozar na terra é retomada na curta sexta estrofe. Para alguém como Ludovina:

Ah! Pesava-lhe este ar da terra impura,
Faltava-lhe esse alento de outra esfera,
Onde, noiva dos anjos, a esperavam
As palmas da virtude.[276]

Essa "outra esfera" é onde as "palmas" daquela "virtude" esperavam por Ludovina. Além disso, mais uma vez Ludovina é exaltada, chamada, no penúltimo verso da estrofe, "noiva dos anjos".

A estrofe que segue tratará da inevitabilidade da morte.

Mas, quando assim a flor da mocidade
Toda se esfolha sobre o chão de morte,
Senhor, em que firmar a segurança
Das venturas da terra? Tudo morre:
À sentença fatal nada se esquiva,
O que é fruto e o que é flor. O homem cego
Cuida haver levantado em chão de bronze
Um edifício resistente aos tempos,
Mas lá vem dia, em que, a um leve sopro,
O castelo se abate,
Onde, doce ilusão, fechado havias
Tudo o que de melhor a alma do homem
Encerra de esperanças.[277]

O eu poético constrói sua argumentação na tentativa de indagar como se pode estar seguro das virtudes da terra se mesmo a flor da mocidade é levada à morte. Essa indagação, além de tudo, é dirigida ao "Senhor", a Deus, o único que teria poder sobre as venturas da terra e sobre a morte. Como resposta à pergunta, há, objetivamente, "tudo morre". A morte é a "sentença fatal" e a ela "nada se esquiva". E para finalizar a estrofe, o eu poético fala do homem que constrói em "chão de bronze / Um edifício resistente aos tempos", "doce ilusão", pois um dia virá em que ao "leve sopro, / O castelo se abate", e assim, "tudo o que de melhor a alma do homem / Encerra de esperança". Metaforicamente podemos entender o castelo de que trata o eu poético como os sonhos do homem, os sonhos que tem em vida e que se encerram com a morte.

Caminhando para o fim do poema, a oitava estrofe trará um pouco da relação do eu poético com a jovem morta. Também de maneira metafórica e se valendo de eufemismo, o eu poético, como quem acalanta uma criança, compõe o primeiro verso da estrofe:

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.[278]

Ele nos mostra na sequência que não esteve presente no sepultamento da atriz, não pôde “ir aspergir também algumas flores” e não pôde ir banhá-la “na triste luz do teu recente ocaso” como seus tristes olhos, justamente ele que “há pouco” (expressão que marca que a morte da atriz era recente) a saudava enquanto artista, enquanto “estrela”. Para compensar essa ausência no cortejo fúnebre é que são compostos os versos do poema: “deixo-te ao menos nestes pobres versos / Um penhor de saudade”. O eu poético se coloca em posição humilde ao adjetivar seus versos de “pobres” e dá garantia de sua saudade pelo vocábulo “penhor”. Finalizando, o eu poético, além de nos revelar um pensamento cristão, pois diz que foi o Senhor que chamara Ludovina, revela o desejo de que a atriz possa “ler nas pálidas estrofes / A tristeza do amigo”. Observemos que ao pintar suas estrofes como pálidas e trazer para si o sentimento de tristeza, o eu poético nos dá pistas de que essas estrofes são reflexos seus, de sua tristeza, uma vez que é comum ligarmos a palidez à tristeza (dificilmente encontraríamos um eu poético que corasse de tristeza). É nesse último verso do poema somente que o eu poético se revelará amigo da falecida.

Essa última estrofe também nos mostra ter sido iluminada pelo poema português, pois processo semelhante se dá nos versos camonianos, nos quais o eu poético também se intitula amigo do falecido e também deseja que D. Telo possa “ouvir” seus versos de onde se encontra, que, como veremos a seguir, será nas “alturas” (o que revela a noção cristã também impressa no poema machadiano

de que os bons vão para os céus). Temos, no poema português, na septuagésima primeira e septuagésima segunda estrofes: “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”.[279] A baixeza e a rouquidão da voz do eu poético português revelam, além da tristeza, um posicionamento humilde do eu poético, que será ressaltado no primeiro verso da septuagésima quarta estrofe, ao caracterizar sua rima como baixa: “entretanto as baixas rimas te ofereço”.[280] Assim, o diálogo aqui se estabelece em três aspectos: no desejo de que o amigo possa ler/ouvir os versos escritos em sua homenagem, no estabelecimento de uma amizade marcada nos dois poemas pelo vocábulo “amigo” e na humildade perante o labor poético. Esses três aspectos são verificáveis nos versos dos poemas não no emprego de palavras exatamente iguais, mas, sobretudo, no sentido que as composições poéticas constroem.

Ao finalizarmos a leitura desse poema, notamos que o diálogo que ele estabelece com o texto que lhe serve de epígrafe não se limita à ilustração da morte de um amigo apenas, mas se estende à dor da perda sentida pela mãe – nos dois casos, amiga dos poetas em questão –, e se estende ainda à dedicação dos versos, ao desejo de que os homenageados tenham conhecimento da composição e à crença cristã de que esses amigos estão “no céu”, nas “alturas”, onde o Senhor os chamou. Tantas possibilidades e comprovações de relação entre uma e outra publicação reforçam a ideia de que as epígrafes não estão nas composições machadianas apenas para nos indicar leituras, mas participam elas mesmas da composição elaborada do poeta e requerem do leitor um olhar cuidadoso para trazer à luz a maneira como um poema está escrito e inscrito no outro, como um poema é lido pelo outro e, consequentemente, pelo leitor.

Aspiração

Aspiração
A F. X. de Novaes

Qu'aperçois-tu, mon ame? Au fond, n'est-ce-pas Dieu?
Tu vais à lui.....
V. de Laprade

Sinto que há na minha alma um vácuo imenso e fundo,
E desta meia morte o frio olhar do mundo
Não vê o que há de triste e de real em mim;
Muita vez, ó poeta, a dor é casta assim;
Refolha-se, não diz no rosto o que ela é,
E nem que o revelasse, o vulgo não põe fé
Nas tristes comoções da verde mocidade,
E responde sorrindo à cruel realidade.

Não assim tu, ó alma, ó coração amigo;
Nu, como a consciência, abro-me aqui contigo;
Tu que corres, como eu, na vereda fatal
Em busca do mesmo alvo e do mesmo ideal.
Deixemos que ela ria, a turba ignara e vã;
Nossas almas a sós, como irmã junto a irmã,
Em santa comunhão, sem cárcere, sem véus.
Conversarão no espaço e mais perto de Deus.
(…)[281]

"Aspiração" é o primeiro poema das *Crisálidas* com dedicatória, "A F. X. de Novais".[282] Trata-se de Faustino Xavier de Novais (1820-1869), português radicado no Rio de Janeiro, jornalista, poeta e escritor, amigo pessoal de Machado e que veio a se tornar seu cunhado. Machado publica também nas *Crisálidas* um poema de Faustino, intitulado "Embirração", uma espécie de resposta-paródia à "Aspiração". Tanto "Aspiração" quanto "Embirração" foram excluídos das *Poesias completas*. Além da publicação de 1864,

apenas se tem notícia da publicação de “Aspiração” n’*O Futuro* de 1º de outubro de 1862.

A epígrafe escolhida para iluminar essa composição foi retirada do poema “Contre le repos”, do francês Victor de Laprade. A composição francesa é a quinta ode do volume publicado em 1840 sob o título *Odes et poëmes*. Machado escolheu o segundo e parte (talvez por isso o uso das reticências) do terceiro verso da décima segunda estrofe: “o que percebes tu, minha alma? No fundo não é Deus? / Tu vais a ele…”.[283] A escolha por uma ode será a primeira pista sugerida pela epígrafe, uma vez que as odes são composições líricas que exaltam atributos de homens ilustres. Logo, poderíamos encaixar Faustino na categoria desses homens para os quais se escrevem odes. Assim, a própria escolha da epígrafe já constitui uma homenagem ao poeta português. Notaremos, no decorrer da leitura do poema, que não apenas a ida em direção a Deus ligará o poema e sua epígrafe, mas outros aspectos da própria composição lapradiana.

“Aspiração” tem 10 estrofes com número irregular de versos alexandrinos e rimas emparelhadas. Esse cuidado especial com os versos, tanto na métrica quanto na rima, reafirmará o discurso do eu poético nessa composição que talvez possamos chamar metapoema, por tratar do próprio labor do poeta. Já no primeiro verso do poema, na primeira estrofe, o eu poético se coloca como um sofredor, e se apropria da palavra “vácuo” adjetivando-a com os termos “imenso” e “fundo”, que amplificam o vazio de sua alma:

> Sinto que há na minh’alma um vácuo imenso fundo,
> E desta meia morte o frio olhar do mundo
> Não vê o que há de triste e de real em mim;
> Muita vez, ó poeta, a dor é casta assim;
> Refolha-se, não diz no rosto o que ela é,
> E nem que o revelasse, o vulgo não põe fé
> Nas tristes comoções da verde mocidade,
> E responde sorrindo à cruel realidade.[284]

No primeiro verso estabeleceremos o primeiro contato do poema com sua epígrafe por meio dos termos “minh’alma”, que estão na epígrafe como a interlocutora do eu poético lapradiano naquele verso. Tal “vácuo” será caracterizado no verso seguinte como uma “meia morte”. É como se o poeta fosse alguém já morto, destituído de vida, mas que ainda não morreu fisicamente. A “meia morte” será utilizada para mostrar aquilo que o mundo, com seu “frio olhar”, não vê no poeta. Esse mundo não vê o que nele, no poeta, há de “triste” e “real”. Assim, no terceiro verso do poema teremos construída a imagem de um poeta que sofre, que verdadeiramente sofre, que tem como sua realidade (atentemos para o uso do vocábulo “real” no terceiro verso) aquela “meia morte”, mas que não é visto como tal pelo mundo. Ainda que escreva versos doces e líricos, o poeta é constituído de tristeza. Na sequência, o eu poético falará da dor do poeta, que é disfarçada em seu rosto, “refolhada” pelo poeta, e reforçando a ideia de que o mundo não vê suas dores, o eu poético dirá no sexto verso que ainda que o poeta “revelasse” sua dor, o povo, o “vulgo”, não acreditaria em suas “tristes comoções”. A estrofe terminará acentuando o caráter de disparidade entre o que o poeta sente e o modo como é visto pelo mundo: “e responde sorrindo à cruel realidade”. Ora, parece-nos desumano que se responda com sorrisos à dor, à tristeza, à meia morte do outro.

Desse modo, podemos ler essa estrofe com duas lentes diferentes. A primeira enxergará a imagem já constituída pelo universo literário do poeta-fingidor. Parece natural que nos lembremos dos versos escritos por Fernando Pessoa quase um século depois em sua “Autopsicografia”: “o poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. / E os que leem o que escreve, / Na dor lida sentem bem (…)”.[285] Assim, esse lugar do poeta fingidor parece estar instaurado no campo de composição poética dos autores de literatura. A segunda lente, por sua vez, nos trará uma espécie de crítica aos que leem versos, haja vista que eles enxergam nos poemas o que lá não está, enxergam doçura onde há tristeza, afagam-se na dor do outro. Esse viés de leitura também está nos versos de Pessoa, que mostra que aqueles que leem o que escrevem os poetas se sentem bem na dor lida.

Vimos, já na primeira estrofe, que o eu poético se identificará como poeta, dará a si esse título, que será estendido ao seu interlocutor na segunda estrofe. É na segunda estrofe que o eu poético nos revela o caráter íntimo de sua relação com o interlocutor, por utilizar como vocativos para se referir a esse interlocutor os termos “ó alma”, “ó coração amigo”, além, evidentemente, do pronome pessoal da segunda pessoa do singular, “tu”, que marca ainda mais fortemente a proximidade com o “eu” poético:

Não assim tu, ó alma, ó coração amigo;
Nu, como a consciência, abro-me aqui contigo;
Tu que corres, como eu, na vereda fatal
Em busca do mesmo alvo e do mesmo ideal.
Deixemos que ela ria, a turba ignara e vã;
Nossas almas a sós, como irmã junto a irmã,
Em santa comunhão, sem cárcere, sem véus.
Conversarão no espaço e mais perto de Deus.[286]

Esse caráter de intimidade nos é também revelado no segundo verso da estrofe, pois o eu poético se propõe a abrir-se com o amigo, despido de qualquer respaldo, “nu”. No terceiro verso percebemos que há igualdade entre o eu poético e seu interlocutor. Tal igualdade será marcada pelo uso da conjunção “como”: “tu que corres, como eu, na vereda fatal”. A conjunção no verso revela uma relação horizontal entre os dois poetas, o eu poético e o interlocutor. Logo, poeta e interlocutor dividem o mesmo espaço e compartilham as mesmas dores. Seu interlocutor é também poeta, como o era Faustino. O eu poético insere-o nesse caminho, “vereda”, que não é tranquilo e alegre, mas fatal, os levará a morte. Daí para o fim da estrofe, o eu poético convidará o interlocutor para que deixem que aquele mesmo mundo que respondia “sorrindo à cruel realidade” na primeira estrofe ria deles agora. Estes que riem serão aqui denominados “a turba ignara e vã”. Podemos entender que essa denominação ressalta o olhar da segunda lente, proposto na estrofe anterior, da constituição de leitores que não veem o que realmente há nos poemas e que os leem como mero deleite. Esse convite para

desconsiderar os risos da “turba ignara e vã” será explicado nos três últimos versos, nos quais o eu poético conta que haverá um momento em que a alma dele e do amigo, “a sós, como irmã junto a irmã, / Em santa comunhão, sem cárcere, sem véus, / Conversarão no espaço e mais perto de Deus”. Desses versos podemos destacar a terceira menção ao vocábulo “alma”, de modo que poderíamos identificar o labor poético como algo intrínseco ao poeta, algo que está mesmo em sua alma. Além disso, novamente a proximidade entre ele e o seu interlocutor será afirmada, já que haverá uma “comunhão santa” de almas e essas almas são “como irmã junto a irmã”. A nudez do segundo verso da estrofe será também retomada no penúltimo verso, pois suas almas estão “sem véus”, ou seja, sem qualquer elemento que impossibilite uma entrega por completo. Por fim, o último verso retomará a hipótese de que não são todos os que entendem a dor inscrita no poema, mas apenas aqueles que fazem versos. *Grosso modo*, do quinto verso em diante, dessa segunda estrofe, o que o eu poético faz é tranquilizar seu interlocutor, pois ainda que haja quem ria (por desentendimento) de suas composições, há quem, poeta como ele, entenda-as e haverá um momento em que poderão compartilhar essas angústias, “no espaço e mais perto de Deus”.

É na segunda estrofe que temos a primeira aproximação da poesia às coisas divinas. É “mais perto de Deus” que os poetas poderão falar de sua poesia “sem véus”, nus, e na condição de almas, o que nos leva a pensar que esse momento apenas se dará após a morte. Essa vida do poeta após a morte estará também na estrofe seguinte, que também traz Deus para a vida dos poetas:

> Deus quando abre ao poeta as portas desta vida
> Não lhe depara o gozo e a glória apetecida;
> Tarja de luto a folha em que lhe deixa escritas
> A suprema saudade e as dores infinitas.
> Alma errante e perdida em um fatal desterro,
> Neste primeiro e fundo e triste limbo do erro,
> Chora a pátria celeste, o foco, o centro, a luz,
> Onde o anjo da morte, ou da vida, o conduz
> No dia festival do grande livramento;

Antes disso, a tristeza, o sombrio tormento,
O torvo azar, e mais, a torva solidão,[287]

Na terceira estrofe, as tristezas da vida do poeta são postas como um destino do qual seria impossível escapar. Os quatro primeiros versos mostram que ao dar vida aos poetas, Deus “não lhe depara o gozo e a glória apetecida”, mas o “luto”, a “saudade” e as “dores infinitas”. A “alma” volta a figurar no poema no quinto verso, dessa vez, “alma errante e perdida” que está no “primeiro e fundo e triste limbo do erro”. Esse “limbo fundo” faz com que retomemos, a princípio, o “vácuo fundo”, do primeiro verso da primeira estrofe, assim como é possível retomar, no “fatal desterro”, a “fatal vereda” do terceiro verso da segunda estrofe. Além disso, o limbo de que tratamos aqui é fortemente caracterizado, é o “primeiro e fundo e triste”. Essa caracterização não se dá apenas pelo numeral adjetivado, pelos adjetivos ou pela conjunção aditiva “e”, ela se dá, sobretudo, pela retomada de leitura que faz d’*A divina comédia* (1472), de Dante Alighieri. Na obra do poeta italiano o primeiro círculo é o limbo, para onde vão os virtuosos pagãos. Assim como a vida dos poetas pintada até aqui pelo eu poético machadiano, o limbo na obra de Dante é um lugar escuro e cheio de dor. É nele que está o “Castelo da Ciência Humana” com sete muralhas, divididas em dois grupos: o “Trivium” (lógica, gramática e retórica) e o “Quadrivium” (aritmética, astronomia, geometria e música), em volta do castelo está o “Rio Eloquência”. Desse modo, parece lógico que o eu poético de “Aspiração” tenha colocado a si e ao seu interlocutor, enquanto poetas, nesse limbo, ao lado do próprio Dante, que, ficcionalizado em sua *A divina comédia*, encontra no mesmo lugar nomes de referência na literatura clássica: Virgílio, Horácio, Homero, Ovídio e Lucano. Estabelecido esse diálogo com a obra dantesca, podemos levantar a hipótese de que, ao colocar o poeta nesse limbo habitado por homens tão ilustres, além de enaltecer o lugar que o poeta ocupa, e que aqui estendemos ao interlocutor do eu poético e ao homem ao qual esses versos foram dedicados – Faustino Xavier de Novais –, o eu poético reforça, portanto, a posição já anunciada na escolha de uma ode para lhe servir de epígrafe. Assim como a ode é escrita para aclamar

homens ilustres, esses homens ilustres das letras habitam o limbo de Dante, e, por extensão, Faustino está lado a lado com os aclamados na ode e com os habitantes do limbo.

Na sequência da terceira estrofe aparece a figura do “anjo da morte, ou da vida” que conduzirá o poeta ao livramento, e o eu poético encerra a estrofe mostrando que, “antes disso”, antes do dia do “livramento”, a vida do poeta será apenas “tristeza”, “torvo azar, e mais, a torva solidão”. Esses versos, portanto, retomam a hipótese levantada na estrofe anterior de que apenas após a morte, “mais perto de Deus”, como diria o último verso da segunda estrofe, será possível aos poetas uma vida melhor.

O tom cristão permanecerá na quarta estrofe, e será, talvez, levado ao extremo:

> Embaciam-lhe na alma o espelho da ilusão.
> O poeta chora e vê perderem-se esfolhadas
> Da verde primavera as flores tão cuidadas;
> Rasga, como Jesus, no caminho das dores,
> Os lassos pés; o sangue umedece-lhe as flores
> Mortas ali, — e a fé, a fé mãe, a fé santa,
> Ao vento impuro e mau que as ilusões quebranta,
> Na alma que ali se vai muitas vezes vacila…[288]

No quarto verso, o eu poético apresenta seu choro por ver a “verde primavera as flores tão cuidadas” se perderem desfolhadas (“esfolhadas”, escolha possível por conta da métrica) pelo chão e iguala os “lassos pés” dos poetas aos de Jesus: “rasga, como Jesus, no caminho das dores, / Os lassos pés (…)”. Como fizera na segunda estrofe, o eu poético se apropria da conjunção “como” para estabelecer a igualdade, dessa vez não com seu interlocutor, mas dos poetas com Jesus, das dores dos poetas com as dores sofridas por Jesus no que hoje a Igreja Católica revive como a via-sacra (“o caminho das dores”) percorrida por Jesus até a cruz. Ao igualar as dores dos poetas à dor de Jesus, além de elevá-las a uma potência divina, o eu poético dá lugar especial aos poetas. Com Jesus morto na cruz, morreu “a fé, a fé mãe, a fé santa”, noção estendida às flores mortas do poeta. E novamente temos, no último verso, a

“alma” desse poeta que é poeta inclusive de alma, isto é, no íntimo do seu ser, no que há de mais subjetivo em si. Desse modo, seria possível aproximar o poeta, e também a poesia, das coisas divinas, sem eles, a “fé” também morreria.[289]

A partir dessa estrofe podemos estabelecer um ponto de intersecção com o poema que lhe serviu de epígrafe. “Contre le repos” é uma ode que incita, possivelmente um poeta, a aventurar-se, a se entregar na escrita e a ir a Deus. O eu poético, nos dois primeiros versos da quarta estrofe, se coloca como o instinto que fará com que seu interlocutor cresça em força, sabedoria e beleza: “sou o instinto que te convida para fora de si mesmo, / Se você quer crescer em força, sabedoria e beleza”.[290] Quem cresceu dessa maneira, segundo o Evangelho de Lucas, segundo capítulo, versículo 52, foi Jesus: “Jesus crescia em sabedoria, e em idade, e em graça diante de Deus, e dos homens”.[291] Desse modo, tanto o eu poético lapradiano quanto o machadiano aproximam seus objetos de Jesus e, consequentemente, da fé cristã.

A quinta estrofe será quase que totalmente dedicada a estabelecer oposições ao que é a vida do poeta:

> Oh! Feliz o que pode, alma alegre e tranquila,
> A esperança vivaz e as ilusões floridas,
> Atravessar cantando as longas avenidas
> Que levam do presente ao secreto porvir!
> Feliz esse! Esse pode amar, gozar, sentir,
> Viver enfim! A vida é o amor, é a paz,
> É a doce ilusão e a esperança vivaz;
> Não esta do poeta, esta que Deus nos pôs
> Nem como inútil fardo, antes como um algoz.[292]

Assim, para o eu poético, é feliz aquele com a “alma [novamente ela] alegre e tranquila”, diferente da alma do poeta; com as “ilusões floridas”, como não foi a ilusão do poeta na estrofe anterior, esfolhada; que atravessa “cantando”, ao passo que o poeta, como na terceira estrofe, chora; que pode “gozar”, ao contrário do poeta, que também naquela terceira estrofe fora privado do gozo por Deus;

e conclui: “viver enfim! A vida é o amor, é a paz”. Esse viver se opõe à “meia morte” do segundo verso da primeira estrofe. O poeta não vive uma meia vida, mas uma “meia morte”, é privado até mesmo da vida, de viver. A ideia de destino trazida na terceira estrofe, como aquele do qual é impossível escapar, uma vez que lhe fora imposto por Deus, permanece aqui, pois todos esses elementos que o eu poético aponta em contraposição aos apontados anteriormente como pertencentes à vida do poeta, “Deus nos pôs”. Tal destino é para o poeta mais que “inútil fardo”, faz dele “como um algoz”. A escolha do vocábulo fardo colabora com a hipótese de destino impressa nos versos.

Os anseios do poeta serão tratados na sexta estrofe, o “almejado ideal” identificado como a “sede de luz” e a “fome de amor”:

> O poeta busca sempre o almejado ideal…
> Triste e funesto afã! Tentativa fatal!
> Nesta sede de luz, nesta fome de amor,
> O poeta corre à estrela, à brisa, ao mar, à flor;
> Quer ver-lhe a luz na luz da estrela peregrina,
> Quer-lhe o cheiro aspirar na rosa da campina,
> Na brisa o doce alento, a voz na voz do mar,
> Ó inútil esforço! Ó ímprobo lutar!
> Em vez da luz, do aroma, ou do alento ou da voz,
> Acha-se o nada, o torvo, o impassível algoz![293]

Observemos que a escolha pelos termos “sede” e “fome” imprimem uma necessidade vital. Todavia, já no segundo verso descobrimos que o empenho nessa busca será falho e pela terceira vez algo que se relaciona ao poeta será “fatal”: “triste e funesto afã! Tentativa fatal”. Serão apresentados nessa estrofe elementos característicos da poesia, que são, por sua vez, usados pelo poeta na tentativa de sanar aquilo que lhe falta: “o poeta corre à estrela, à brisa, ao mar, à flor”. Na busca pela luz, se utilizará da estrela; como flor, terá o aroma da “rosa da campina”; “na brisa o doce alento (…)”; e sua voz será a “voz do mar”. E ao final da estrofe o eu poético volta a enfatizar que tal empenho é inútil: “ó inútil esforço! Ó

ímprobo lutar!”. Em vez daquilo que buscava, “em vez da luz, do aroma, ou do alento ou da voz, / Acha-se o nada, o torvo, o impassível algoz!”. Se o poeta é aquele que foi privado de necessidades vitais, a sede e a fome, ele se configura tão desumano quanto pode ser caracterizado um “algoz”, termo que também encerrava a estrofe anterior.

A sétima e oitava estrofes podem ser lidas em conjunto e constituem questionamentos acerca da ventura e do amor.

Onde te escondes, pois, ideal da ventura?
Em que canto da terra, em que funda espessura
Foste esconder, ó fada, o teu esquivo lar?
Dos homens esquecido, em ermo recatado,
Que voz do coração, que lágrima, que brado
Do sono em que ora estás te virá despertar?

A esta sede de amar só Deus conhece a fonte?
Jorra ele ainda além deste fundo horizonte
Que a mente não calcula, e onde se perde o olhar?
Que asas nos deste, ó Deus, para transpor o espaço?
Ao ermo do desterro inda nos prende um laço:
Onde encontrar a mão que o venha desatar?[294]

Na sétima estrofe, o eu poético busca pela ventura, escondida pela fada; na oitava, a busca é pelo amor, o qual ele relaciona já no primeiro verso à Deus: “a esta sede de amar só Deus conhece a fonte?”. E tal amor é tão grande que “jorra (…) além deste fundo horizonte”. E a estrofe se encerra no questionamento de onde se pode encontrar a mão que desate o laço que ainda une o poeta ao “ermo do desterro”.

As estrofes finais estreitarão os laços entre o eu poético e Deus:

Creio que só em ti há essa luz secreta,
Essa estrela polar dos sonhos do poeta,
Esse alvo, esse termo, esse mago ideal;
Fonte de todo o ser e fonte da verdade,

Nós vamos para ti, e em tua imensidade
É que havemos de ter o repouso final.

É triste quando a vida, erma, como esta, passa;
E quando nos impele o sopro da desgraça
Longe de ti, ó Deus, e distante do amor!
Mas guardemos, poeta, a melhor esperança:
Sucederá a glória à salutar provança:
O que a terra não deu, dar-nos-á o Senhor![295]

Essas estrofes imprimem uma ideia de que os anseios dos poetas só são realizáveis ao encontrar Deus, como já haviam adiantado a segunda e terceira estrofes, por meio do estar “mais perto de Deus” e do “livramento”, respectivamente. A luz da sexta estrofe também está impressa aqui, por meio da “luz secreta” e da “estrela polar”, termos do primeiro e do segundo versos da nona estrofe, bem como os demais anseios do poeta: “esse alvo, esse termo, esse mago ideal”. O “repouso final”, que o eu poético anuncia no último verso da nona estrofe, só é possível de ser encontrado naquele que é, no quarto verso, “fonte de todo o ser e fonte da vida”, e o eu poético anuncia, no quinto verso da mesma estrofe, incluindo seu interlocutor nesse caminho, que “nós vamos para ti”. Fica bastante evidente a relação desse verso com o verso final da epígrafe: “tu vais a ele…”.[296] Não bastasse, o quarto verso da nona estrofe também remonta a uma passagem bíblica impressa no sexto versículo do décimo quarto capítulo do Evangelho de João: “respondeu-lhe Jesus: Eu sou o caminho, e a verdade e a vida: ninguém vem ao Pai, senão por mim”.[297] A “fonte de todo o ser e fonte da verdade” de que fala o eu poético pode ser, dessa maneira, por meio do versículo bíblico, entendida como Deus. Isso se confirmará na última estrofe do poema, pois o eu poético mostra que a vida triste e erma que levam os poetas os afasta de Deus: “longe de ti, ó Deus, e distante do amor!”. Por meio desse terceiro verso da décima estrofe podemos responder o questionamento levemente retórico feito pelo eu poético no primeiro verso da oitava estrofe: “a esta sede de amar só Deus conhece a fonte?”. A fonte do amor,

para o eu poético, é Deus, longe Dele está também distante do amor. No quarto verso da estrofe derradeira, pela primeira vez, o eu poético chamará seu interlocutor de “poeta”, como na segunda estrofe, em que aconselhou que deixassem que a “turba ignara e vã” risse de seus versos, já que mais tarde poderiam compartilhar suas angústias “(…) no vasto espaço e mais perto de Deus”; aqui, aconselha que guardem a “melhor esperança”, pois após a provação virá a glória, “sucederá a glória à salutar provança”, e encerra o poema: “o que a terra não deu, dar-nos-á o Senhor!”. Assim, mais uma vez o eu poético não espera que seu labor seja reconhecido ou entendido na vida terrena, mas na vida eterna, aquela dada pelo Senhor.

Além das diversas retomadas do vocábulo “alma”, a epígrafe dialoga com o poema no sentido de que “no fundo” o que a alma do poeta vê é Deus, tanto na composição francesa quanto na brasileira. Ademais, o eu poético de uma e de outra propõe que se siga o caminho que leva a Deus. Em Laprade: “tu vais a ele”; em Machado: “nós vamos para ti”. Portanto, a escolha por essa epígrafe parece não ter sido feita apenas pelo fato de ela ser uma ode, como apontamos no início, mas talvez, sobretudo, pelo fato de propor o mesmo caminho que o eu poético, que intitula a si e ao seu interlocutor poeta, aponta como sendo o único capaz de satisfazer e de trazer glória para a vida daquele que é poeta. De tal modo que Faustino, enquanto poeta, tem traçado no poema que lhe é dedicado, e já na sua epígrafe, o caminho que deve seguir para ter seus anseios de poeta alcançados.

Os arlequins

Os arlequins
Sátira

Que deviendras dans
l’éternité l’âme d’un
homme qui a fait
Polichinelle toute sa vie?

Mme. de Staël

Musa, depõe a lira!
Cantos de amor, cantos de glória esquece!
Novo assunto aparece
Que o gênio move e a indignação inspira.
Esta esfera é mais vasta,
E vence a letra nova a letra antiga!
Musa, toma a vergasta,
E os arlequins fustiga!
Como aos olhos de Roma,
— Cadáver do que foi, pávido império
De Caio e de Tibério, —
O filho de Agripina ousado assoma;
E a lira sobraçando,
Ante o povo idiota e amedrontado,
Pedia, ameaçando,
O aplauso acostumado;
(…)[298]

Ocupando o lugar de décima sétima poesia das *Crisálidas*, “Os arlequins” se constitui, segundo Machado em indicação logo após o título, numa sátira. Em nota para o poema tecida no final do livro, Machado esclarece que não se trata de uma “sátira pessoal”, mas de um gênero que abrange “todas as cenas políticas”. É também na nota que podemos (já) notar o tom de composição do poema. Lemos na nota:

> Esta poesia foi recitada no Clube Fluminense, num sarau literário. Pareceu então que eu fazia sátira pessoal. Não fiz. A sátira abrange uma classe que se encontra em todas as cenas políticas, — é a classe daqueles que, como se exprime um escritor, depois de darem ao povo todas as insígnias da realeza, quiseram completar-lha, fazendo-se eles próprios os bobos do povo.[299]

A aproximação dos políticos aos “bobos do povo” será percebida e trabalhada durante todo o poema, o qual é composto de oitenta

versos divididos em dez estrofes de oito versos cada, de modo que todos os versos pares de cada estrofe, com exceção do oitavo verso, serão decassílabos, e os demais, hexassílabos. Com relação às rimas, rimarão o primeiro e o quarto versos, o segundo e o terceiro, o quinto e o sétimo, e o sexto e o oitavo versos. Assim, se dividíssemos as oitavas em duas quadras, teríamos uma quadra de rimas interpoladas (ou opostas) e uma de rimas alternadas, respectivamente. Essa divisão das oitavas é possível mesmo no campo interpretativo, os quartos versos de todas as estrofes se encerram ou com ponto-final, ou com ponto e vírgula, o que marca não só a divisão da estrofe, mas o tratamento que se dará na segunda parte a algo que fora anunciado na primeira. Todo esse cuidado na estrutura do poema se refletirá, como veremos, na escolha vocabular para tratar do tema, que traz termos como "chamejante", "portentoso", "néscia" etc.

Não é possível afirmar a data de composição desse poema, todavia, somos instigados a inferir que ele seja de 1864, como consta nas *Crisálidas*, somando a isso o fato de ele ter sido declamado, segundo notícia do *Diário do Rio de Janeiro* de 6 de abril de 1864, no Sarau Literário do Clube Fluminense (informação que também está na nota do poema) de 4 de abril de 1864. Não tivemos notícia de outra publicação desse poema, o qual fora excluído da seleção para as *Poesias completas*. Além da informação da linha textual que seguirá (a sátira) e do ano, o poema conta com epígrafe que, segundo o autor, seria de autoria de Madame de Staël.[300] A romancista francesa tem duas obras n'*A biblioteca de Machado de Assis* (2001), a saber, *Corinne ou l'Italie* (s/d) e *De la littérature considérée dans ses rapports avec les instituitions sociales par* (…) (1860). Não encontramos a epígrafe machadiana – "o que se tornará na eternidade a aula dum homem que fez Polichinelo toda sua vida?"[301] – nessas obras de Staël nem em outras. Todavia, encontramos um excerto semelhante, atribuído à francesa em obra de A. Boniface e J. Janin, *Une lecture par jour, nouvelles leçons de litterature, historiques, morales et religieuses* (1839). Como o título anuncia, a obra de Boniface e Janin traz uma lição de literatura, história, moral, ou religião por dia. Há a data de morte de autores célebres, trechos de obras e até uma pequena

discussão sobre algum tema. Para o dia 4 de fevereiro, a lição trazia a lembrança da morte de Charles-François Mazurier, em 1828. Mazurier era um dançarino e imitador francês, dentre suas atuações estava a imitação do *polichinelle*. Para homenagear Mazurier, a lição traz versos intitulados “Polichinelle”, de Antoine-Vincent Arnalt, e na sequência discorrerá sobre o *polichinelle*. É nessa explicação sobre o *polichinelle* que encontramos as palavras atribuídas à Staël: “o que será na eternidade de um homem que fez Polichinelo durante sessenta anos de sua carreira?”.[302] Colocando essas palavras ao lado das usadas por Machado em sua epígrafe, notamos que, apesar de o sentido das palavras em conjunto ser praticamente o mesmo, o brasileiro altera as palavras da francesa e adiciona certa intensidade a elas ao incluir “l’âme”, a alma. Além disso, os sessenta anos de carreira será ampliado para toda a vida.

Trabalhando ainda com a lição do dia quatro de fevereiro, pode ser também dela que Machado retirara o título para seu poema. Um pouco depois do excerto de Staël, ainda no mesmo parágrafo, Boniface e Janin informam o leitor que o *polichinelle* é um personagem tão importante para as farsas napolitanas quanto o arlequim para as venezianas. Este seria o personagem que, no Brasil, ficou popularmente conhecido como o “bobo da corte”. Assim, *polichinelle* e arlequim se aproximam pelo grau de importância nas farsas e se aproximarão, como veremos, por outras características daqueles que Machado toma como objeto de seu poema, os “bobos do povo”.

O poema se inicia com o eu poético estabelecendo a musa como sua interlocutora e empregando imperativo para que ela deponha a lira, já que um “novo assunto aparece” e, portanto, os “cantos de amor, cantos de glória (…)” devem ser esquecidos:

Musa, depõe a lira!
Cantos de amor, cantos de glória esquece!
  Novo assunto aparece
Que o gênio move e a indignação inspira.
  Esta esfera é mais vasta,
E vence a letra nova a letra antiga!
  Musa, toma a vergasta,

E os arlequins fustiga![303]

O assunto da composição já aparece, no quarto verso, como assunto que não será dos mais louvados, pois “indignação inspira”, e talvez por isso a musa devesse esquecer a glória. Ainda com relação ao “novo assunto”, o eu poético dirá que ele, a “letra nova”, vence os antigos assuntos da lira da musa, a “letra antiga”. E no sétimo verso, voltando a fazer a musa de sua interlocutora e novamente usando do imperativo, ordena que ela afugente os arlequins.

Na segunda estrofe o eu poético trará a figura dos imperadores romanos, os três primeiros até então descobertos: Caio Júlio César Otaviano Augusto (imperou de 27 a.C. a 14 d.C.), Tibério (imperou de 14 a 37 d.C.) e “o filho de Agripina”, que será nomeado na estrofe seguinte, Calígula (imperou de 37 a 41 d.C.). Por trazer a figura desses imperadores que têm em comum a repressão ao povo, é a partir dessa estrofe que o leitor terá mais certeza de que o poema terá como objeto aqueles envolvidos na política, é esse o “novo assunto”, a “letra nova”, anunciados na estrofe anterior:

Como aos olhos de Roma,
— Cadáver do que foi, pávido império
De Caio e de Tibério, —
O filho de Agripina ousado assoma;
E a lira sobraçando,
Ante o povo idiota e amedrontado,
Pedia, ameaçando,
O aplauso acostumado;

E o povo que beijava
Outrora ao deus Calígula o vestido,
De novo submetido
Ao régio saltimbanco o aplauso dava.
E tu, tu não te abrias,
Ó céu de Roma, à cena degradante!
E tu, tu não caías,

Ó raio chamejante![304]

O “filho de Agripina” (neta de Júlio César e mãe de Calígula) é adjetivado como “ousado” e será aquele que assomará Roma. A lira deposta pela musa na primeira estrofe aparece nessa segunda sobraçada pelo imperador que pedia “ante o povo idiota e amedrontado / (…) / O aplauso acostumado”. Observemos dois pontos importantes. O primeiro deles se refere ao povo, que é caracterizado como “idiota” e “amedrontado”. Tal medo será justificado no sétimo verso, quando o eu poético conta que tais aplausos eram pedidos sob ameaça: “pedia, ameaçando”. Além disso, parece ser costumeira a prática da ameaça para exigir os aplausos, já que se tratava de um “aplauso acostumado”. O segundo ponto importante trata do lugar em que a lira está: debaixo dos braços do imperador. Assim, ele não domina apenas o povo, mas a própria lira, não é mais a ela que o povo aplaude, mas a ele. É ainda possível entender a lira aqui, metaforicamente, como a própria poesia.

A terceira estrofe será composta quase que como uma continuidade da segunda, ainda tratando do império de Calígula, agora nomeado. A submissão do povo será marcada no primeiro e segundo versos, por meio do ato de beijar o vestido do imperador que, por sua vez, no quarto verso será novamente aplaudido, mas, agora, tal qual o saltimbanco, contudo, um “régio saltimbanco”. Essa será a primeira aproximação no poema da figura dos políticos à figura do palhaço, ao bobo, ao arlequim, ao saltimbanco, ou, retomando a epígrafe, ao *polichinelle*. A partir do quinto verso essa cena será mostrada com desdém, haja vista que o “céu de Roma” não se abria à “cena degradante” e o “raio chamejante” dele não caía. Vale lembrar nesse momento a nota que Machado teceu ao poema, pois nela o poeta nos conta que se trata de uma sátira à cena política, tal qual aparece nesse final da estrofe.

Seguindo no poema, a quarta estrofe falará de como o povo é iludido pelo “engenho portentoso” dos homens da política:

Tal na história que passa
Neste de luzes século famoso,

O engenho portentoso
Sabe iludir a néscia populaça;
Não busca o mal tecido
Canto de outr'ora; a moderna insolência
Não encanta o ouvido,
Fascina a consciência![305]

Mais uma vez o povo é adjetivado como aquele que ignora o que realmente está se passando, trata-se da "néscia populança". Além disso, no segundo verso da estrofe há uma referência clara ao Iluminismo do século XVIII, já que o século é denominado "de luzes". Dessa maneira, podemos inferir que apesar do discurso iluminista de liberdade, igualdade e fraternidade e da proposta de mobilização da razão, o povo ainda era iludido pelos discursos políticos. No final da estrofe, o eu poético novamente fará a oposição entre a lira, o "canto de outr'ora", e a política, a "moderna insolência". Diferente da lira, a política "não encanta o ouvido", entretanto, "fascina a consciência".

Alcançando o final da primeira metade do poema, a quinta estrofe tratará da postura do homem da política, com "aspecto vistoso / O olhar seguro, altivo e penetrante", características que até parecem boas, não fosse "certo ar arrogante / Que impõe aparências de assombroso":

Vede; o aspecto vistoso,
O olhar seguro, altivo e penetrante,
E certo ar arrogante
Que impõe com aparências de assombroso;
Não vacila, não tomba,
Caminha sobre a corda firme e alerta:
Tem consigo a maromba
E a ovação é certa.
Tamanha gentileza,
Tal segurança, ostentação tão grande,
A multidão expande
Com ares de legítima grandeza.

O gosto pervertido
Acha o sublime neste abatimento,
E dá-lhe agradecido
O louro e o monumento.[306]

A imagem desse homem, construída aqui, parece ilustrar perfeitamente o imperador que imaginamos ao ler a segunda e terceira estrofes. Nos últimos versos dessa quinta estrofe, o homem da política será novamente aproximado da figura do palhaço, que, caminhando "sobre a corda firme", "não vacila, não tomba / (…) / Tem consigo a maromba / E a ovação é certa". Assim, são dadas ao homem da política atividades próprias do palhaço, que é aquele que originalmente se equilibra sobre a corda com a ajuda da maromba (uma espécie de vara que ajuda nesse equilíbrio) e que é ovacionado pelo público no final do feito. Atentemo-nos ainda para a dupla significação do vocábulo "maromba", que, além de ser a vara que auxilia no equilíbrio, pode, ainda, significar malandragem.

A sexta estrofe parece também uma continuidade da quinta, tal qual apontamos com relação à terceira. Nela será dada a impressão do povo, "a multidão", acerca da imagem construída na estrofe anterior. Outra vez o povo, com o "gosto pervertido" (corrompido), julgará os feitos como dignos de "louro" e verá o "sublime" onde há "abatimento". Assim, a estrofe caminha no mesmo sentido que o poema tem construído até então, um povo ignaro. Tal qual era néscia a populança em "Aspiração".

Como é comum nos discursos políticos, a sétima estrofe fala dos trabalhos realizados por esses homens, que acabam por construir um "manto de retalhos" "do saber" e "da virtude", e é por meio desse manto tecido que aquela "consciência" fascinada no oitavo verso da quarta estrofe será, tal qual a "populança" também na quarta estrofe, mais uma vez iludida:

Do saber, da virtude,
Logra fazer, em prêmio dos trabalhos,
Um manto de retalhos
Que a consciência universal ilude.

Não cora, não se peja
Do papel, nem da máscara indecente,
E ainda inspira inveja
Esta glória insolente![307]

O uso do verbo iludir repetidamente ao longo do poema marca a característica de falsidade atribuída aos homens da política, falsidade que será acentuada pelo “papel” (aquele que tem papel é o artista, fingidor por excelência) e pela “máscara indecente” presentes no sexto verso da estrofe. O eu poético nos dirá que os homens da política não se envergonham desse “papel” e dessa “máscara” e que, contraditoriamente, acabam ainda causando inveja nos demais pela “glória”, mesmo que “insolente”, que desfrutam.

Na oitava estrofe o eu poético situará a questão no tempo e dirá que ela “já vem de longe; e de remotos dias”, talvez até mesmo de antes de Cristo, com os imperadores romanos trazidos na segunda estrofe:

Não são contrastes novos;
Já vem de longe; e de remotos dias
Tornam em cinzas frias
O amor da pátria e as ilusões dos povos.
Torpe ambição sem peias
De mocidade em mocidade corre,
E o culto das ideias
Treme, convulsa e morre.[308]

Esses “contrastes”, como o eu poético nomeia no primeiro verso, fazem “cinza fria” do “amor da pátria” e das “ilusões dos povos”. A “ambição” por aquela “glória insolente” correrá toda a mocidade, “de mocidade em mocidade corre”, e gradativamente acabará com o “culto das ideias”. Podemos interpretar esse culto como o culto ao conhecimento. Além disso, o movimento gradativo que apontamos acontece no último verso da estrofe: “treme, convulsa e morre”. Era comum naquele século que escritores e jornalistas se candidatassem à vida política e, assim, abandonassem aos poucos

a lira. É possível inferir que o “culto das ideias” que aqui morre esteja relacionado aos jovens escritores que se embrenhavam na vida política iludidos por alguma glória e inspirados no amor à pátria que antes cantavam, mas que agora é cinza fria.

A penúltima estrofe se inicia com um questionamento: “que sonho apetecido / Leva o ânimo vil a tais empresas?”:

> Que sonho apetecido
> Leva o ânimo vil a tais empresas?
> O sonho das baixezas:
> Um fumo que se esvai e um vão ruído;
> Uma sombra ilusória
> Que a turba adora ignorante e rude;
> E a esta infausta glória
> Imola-se a virtude.[309]

Que sonho seria esse que levaria um homem a agir, como mostrou a quinta estrofe, como o palhaço que se equilibra sobre a corda? A resposta vem no terceiro verso: “o sonho das baixezas”. E esse sonho será caracterizado como algo passageiro e irreal nos dois versos seguintes, ele será “um fumo que se esvai”, “um vão ruído”, “uma sombra ilusória”. Três coisas que têm fim: o fumo, o ruído e a sombra, os dois últimos ainda adjetivados com termos que acabam por aumentar o caráter de instabilidade dessas coisas. No sexto verso, o povo, a turba, ainda será aquele que não distingue a realidade dos fatos, pois “adora ignorante e rude” uma “glória” que é “infausta”, como aquela “glória insolente” que finalizava a sétima estrofe. O último verso da nona estrofe será: “imola-se a virtude”; assim como foi imolado o cordeiro na cruz em sacrifício dos pecados do homem, a virtude também é sacrificada.

Contudo, o poema não termina desesperançoso, pois “chega a hora por fim do encerramento” e nessa hora “reluz a espada da justiça”:

> A tão estranha liça
> Chega a hora por fim do encerramento,

E lá soa o momento
Em que reluz a espada da justiça.
Então, musa da história,
Abres o grande livro, e sem detença
À envilecida glória
Fulminas a sentença.[310]

A musa voltará a aparecer nessa estrofe, contudo, não a musa da lira, mas a da história, que “abres o grande livro” para, sem demora, proferir sua sentença que certamente será assertiva, uma vez que ela não é simplesmente proferida, como dissemos aqui, mas fulminada, em função daquela “envelhecida glória”.

Desse modo, o poema constrói não apenas a imagem do homem da política como também antecipa sua sentença e pinta suas glórias sempre como desprezíveis e seus feitos como falsos, por iludir o povo que, por sua vez, ignora o espetáculo digno de um palhaço que se dá a sua frente. E, ainda que ignore, algumas vezes esse povo é obrigado a aplaudir seus imperadores, pois é ameaçado por eles. A epígrafe dialogará com esse poema na imagem do *polichinelle*, que é por associação atribuída ao homem que faz política da maneira como o eu poético discorre nos versos. Apesar de o ponto de contato ser exclusivamente por essa figura, e não por versos que se aproximam, como acontece em outras epígrafes de outros poemas, as palavras de Staël parecem ser o encaixe perfeito não apenas para abrir o poema, mas para finalizá-lo, elas parecem, ao término da leitura, fazerem ainda mais sentido, *grosso modo*, em paráfrase; o que esperar da alma de um homem que fez *polichinelle* toda sua vida? Ou, trocando e utilizando um termo da atualidade, o que esperar da alma de um homem que fez “politicagem” toda sua vida? A resposta está na sentença fulminada pela “musa da história” no final do poema.

Epitáfio do México

Epitáfio do México

Caminhante, vai dizer aos Lacedemônios que
estamos aqui deitados por termos defendido
as suas leis.
Epitáfio das Termópilas

Dobra o joelho: — é um túmulo
Embaixo amortalhado
Jaz o cadáver tépido
De um povo aniquilado;
A prece melancólica
Reza-lhe em torno à cruz.

Ante o universo atônito
Abriu-se a estranha liça,
Travou-se a luta férvida
Da força e da justiça;
Contra a justiça, ó século,
Venceu a espada e o obus.
(…)[311]

O “Epitáfio do México” (1862), décimo oitavo poema das *Crisálidas*, anuncia no título a inscrição a um morto, no caso, a uma nação então morta, o México. A tradição dos epitáfios remonta à Grécia Antiga e tal origem é trazida ao poema por meio de sua epígrafe, retirada, como nos aponta Machado, do *Epitáfio das Termópilas*. Esse epitáfio, atribuído a Simônides de Ceos (556-468 a.C., AP. 7.249) pelo historiador Herodoto, teria sido escrito em homenagem à batalha entre o exército persa, liderado por Xerxes I, e uma aliança de pólis gregas, liderada pelo Rei Leônidas de Esparta. Trata-se de um embate que ficou conhecido especialmente pela batalha final, na qual os liderados por Leônidas eram apenas 300. Apesar de os 300 perderem a luta, sua resistência foi fundamental para que outras cidades que Xerxes I pretendia atacar se preparassem para enfrentar o inimigo, que, no ano seguinte, foi derrotado. Em Esparta, recebiam epitáfios apenas aqueles que morriam combatendo.

Com relação ao epitáfio que serve de epígrafe para o poema, não encontramos exatamente o texto com as mesmas palavras utilizadas por Machado. Todavia, o encontramos no *Almanaque de lembranças luso-brasileiro para o ano de 1863*, em artigo exclusivamente sobre os epitáfios, escrito da seguinte maneira: "passageiro, vai dizer a Esparta que nós estamos aqui mortos por que defendemos suas leis".[312] Notemos que a publicação do *Almanaque* data do mesmo ano do poema. Não há como afirmar que tenha sido essa a fonte machadiana, contudo, caso seja, podemos constatar a mudança que ele opera no texto, o que o torna mais apropriado para a poesia, como a troca de "passageiro" por "caminhante", a escolha pela denominação de "lacedemônios" em lugar de "Esparta" e, principalmente, a escolha vocabular de "deitados" ao invés de "mortos".

"Epitáfio do México" teve sua primeira publicação em 1864, nas *Crisálidas*, mas fora declamado um ano antes numa reunião literária em homenagem ao músico português Artur Napoleão, de acordo com notícia do *Diário do Rio de Janeiro* de 24 de novembro de 1863 (a reunião teria acontecido no dia 22 daquele mês). Até que alcançasse sua última publicação, nas *Poesias completas*, na qual o poema aparece sem epígrafe, "Epitáfio do México" fora publicado na "Crônica" de Luís José Pereira em apreciação das *Crisálidas* na *Revista Mensal da Sociedade de Ensaios Literários*, em 31 de outubro de 1864; e no *Arquivo Literário* de novembro de 1869.

A primeira hipótese que surge para a escrita desse epitáfio volta nosso olhar para a história do México. De acordo com a Comissão Machado de Assis, "pelo assunto, o poema se refere aos sucessos da expedição militar de Maximiliano para o trono do México".[313] Maximiliano Habsburgo foi o imperador do México entre 1864 e 1867,[314] após uma luta liderada por Napoleão III desde 1862, o qual viu na falta de unidade do México, que se dividia desde a sua independência em 1810 entre conservadores e liberais, uma oportunidade para dominar o país. Alguns historiadores relatam que Maximiliano, da Áustria, foi apenas um fantoche das mãos dos franceses, os verdadeiros articuladores da ocupação militar. Sob essa ótica, apoiados nas hipóteses levantadas pela Comissão, o poema homenagearia o México, então derrotado e dominado.

Todo o poema trará um tom de seriedade típico do luto. Notaremos isso já na exatidão de sua métrica e do número de versos nas estrofes. Serão quatro sextilhas de hexassílabos. Além disso, os versos ímpares rimarão sempre em proparoxítonas. Com relação aos pares, o segundo rimará com o primeiro, de modo que o sexto verso da primeira estrofe (que não rima com os demais versos pares de sua estrofe), rimará com o sexto da segunda, e, por sua vez, o sexto verso da terceira estrofe rimará com o sexto da quarta.

A primeira estrofe logo marca a morte daquela nação: "jaz o cadáver tépido":

Dobra o joelho: — é um túmulo
Embaixo amortalhado
Jaz o cadáver tépido
De um povo aniquilado;
A prece melancólica
Reza-lhe em torno à cruz.[315]

Como estavam os Lacedemônios na epígrafe "deitados", o povo dessa nação também está em seu túmulo. Além disso, esse povo é adjetivado como aniquilado. Essa palavra nos permite certo diálogo com o episódio histórico da ocupação militar francesa que tomou o México em 1862. Em torno do túmulo da nação, "a prece melancólica" é feita em torno da cruz. Essa cruz, em certa medida, contrasta com a epígrafe do poema, uma vez que remonta à cristandade católica, diferente dos povos pagãos da Grécia Antiga.

A luta que trouxe a morte da nação mexicana será travada na estrofe seguinte, e tal luta será contra o estranho, contra aquele que vem de outra nação (como os franceses e os espartanos de outrora) e se dará ante um universo pasmo, "atônito":

Ante o universo atônito
Abriu-se a estranha liça,
Travou-se a luta férvida
Da força e da justiça;
Contra a justiça, ó século,

Venceu a espada e o obus.

Venceu a força indômita;
Mas a infeliz vencida
A mágoa, a dor, o ódio,
Na face envilecida
Cuspiu-lhe. E a eterna mácula
Seus louros murchará.[316]

Podemos notar, no terceiro verso, que se trata de uma “luta férvida”, isto é, uma luta abrasadora. Os combatentes são, de acordo com o quarto verso, a força e a justiça. O vencedor será dado no último verso: “venceu a espada e o obus”, ou seja, a força venceu a justiça. A terceira estrofe prolonga as observações acerca do vencedor e do vencido e caracteriza a força apresentada na estrofe anterior como “indômita”, isto é, aquela que é invencível. O vencido, ou a vencida, já que se trata de uma nação, é apresentada como infeliz, carregada de “mágoa”, “dor” e “ódio”. A derrota que sofreu ficará marcada na sua história, como uma “eterna mácula” que fará com que seus louros, os seus grandes feitos, murchem.

Contudo, o poema não encerra sem um fio de esperança, pois estaria, como anuncia o primeiro verso da estrofe derradeira, no destino daquela nação reviver:

E quando a voz fatídica
Da santa liberdade
Vier em dias prósperos
Clamar à humanidade,
Então revivo o México
Da campa surgirá.[317]

O eu poético nos permite essa observação ao anunciar que “em dias prósperos” virá uma “voz fatídica”. Tal voz novamente remeterá o poema à cristandade católica, pois é a voz “da santa liberdade”. E o mesmo universo que assistiu atônito à luta entre a força e a justiça, aqui será posto como a “humanidade”, que verá reviver o

México, que “da campa surgirá”. É válido notar que, excluindo o título do poema, o penúltimo verso dessa estrofe é o único a trazer o nome da nação. Possivelmente porque até então ela estava morta, e agora revive. Além disso, podemos apontar um movimento cíclico no poema, que tinha o túmulo na sua primeira estrofe e que se encerra na campa, ambos lugares dos mortos. Porém, se olharmos de perto esses vocábulos notaremos que “túmulo” traz uma carga semântica negativa muito maior que a “campa”, de modo que tínhamos primeiro a morte e agora um renascimento. Por fim, esse movimento nos revelará novamente um pensamento cristão, pois, por meio desse México que reviverá, o eu poético parece profetizar a crença na ressurreição, tal qual acreditam os cristãos.[318]

Não apenas pela temática da morte a epígrafe dialoga com o poema, mas, como vimos, dialoga também pela via do contrário, por trazer certo pensamento cristão em um poema com epígrafe sobre uma nação em grande parte pagã. Além disso, como observamos, apenas aqueles que morriam em combate eram dignos de receberem epitáfios na Esparta antiga. Desse modo, justifica-se a grandiosidade do povo mexicano por associação à valentia dos lacedemônios, que lutaram mesmo com um número reduzido de homens. Assim como os gregos receberam seu epitáfio, aqui se escreve o epitáfio para os mexicanos.

Polônia

Polônia

E ao terceiro dia a alma deve voltar ao
corpo, e a nação ressuscitará.
Mickiewicz – *Livro da nação polaca*.

Como aurora de um dia desejado,
Clarão suave o horizonte inunda.
É talvez amanhã. A noite amarga
Como que chega ao termo; e o sol dos livres,
Cansado de te ouvir o inútil pranto,

Ao fim ressurge no dourado Oriente.
Eras livre, — tão livre como as águas
Do teu formoso, celebrado rio;

A coroa dos tempos
Cingia-te a cabeça veneranda;
E a desvelada mãe, a irmã cuidosa,
A santa liberdade,
Como junto de um berço precioso,
À porta dos teus lares vigiava.
(…)[319]

"Polônia" é o décimo oitavo poema de *Crisálidas*, composto de noventa e sete versos distribuídos assimetricamente em sete estrofes sem rimas e métrica, que variam entre hexa e decassílabos.

Haja vista que o título anuncia que o eu poético falará da nação polonesa, Machado escolheu para epígrafe justamente um verso do *Livro da nação polaca*: "e ao terceiro dia a alma deve voltar ao corpo, e a nação ressuscitará".[320] O poeta não nos indica, nem mesmo em suas "Notas", qual possível tradução dos versos de Adam Mickiewicz[321] ele tenha consultado, mas acreditamos que o brasileiro tenha lido o polaco numa tradução francesa para então traduzir para o português os versos da epígrafe. Convém observarmos que a primeira tradução do *Livro da nação polaca* foi operada por Charles de Montalembert em 1833. Em 1841, o livro saiu traduzido por Christiano Ostrowski no volume segundo das *Oeuvres poétiques complètes*. Mais tarde, em 1855, Armand Lévy traduziu o mesmo livro para o francês com a ajuda do próprio Mickiewicz. Dadas essas três traduções e o não anúncio de Machado sobre qual delas teria consultado, não podemos afirmar ao certo a escolha por esta ou aquela tradução. Contudo, para a tradução "Alpujarra", também impressa nas *Crisálidas*, o poeta indica como fonte de leitura a tradução de Christiano Ostrowski. Inferimos, portanto, que a tradução de Ostrowski tenha servido como texto-base para as leituras de Machado sempre que trabalha

com Mickiewcz. Na nota para “Alpujarra”, temos: “este canto é extraído de um poema do poeta polaco Mickiewicz, denominado *Conrado Wallenrod*. Não sei como corresponderá ao original; eu servi-me da tradução francesa do polaco Christiano Ostrowski”.[322]

Há nos versos do poema um lamento pelos anos inglórios da nação polonesa, que não pela primeira vez lutava por liberdade, depois de partilhada entre a Rússia, a Prússia e a Áustria. Sobre a Polônia, houve um tempo em que “eras livre”, período esse que podemos identificar como a chamada “Idade de Ouro”, que se estendeu ao longo do século XVI, dando origem à Comunidade Polaco-Lituana, graças a uma aliança entre a Polônia e seu país vizinho, o Grão-Ducato da Lituânia. Durante esse período, a Polônia expandiu suas fronteiras e se tornou o país mais rico de toda a Europa Ocidental. Porém, em meados do século XVII, chega ao fim essa “Idade de Ouro” com uma invasão sueca e a revolta cossaca de Chmielnicki. A Comunidade Polaco-Lituana passou de potência a uma situação devastadora, sendo controlada pelos países vizinhos e travando diversas batalhas contra a Rússia. Outro fator que contribuiu para a desestabilização do país foi a ineficiência governamental causada pelo Liberum Veto, que dava a todos os parlamentares o direito de dissolver o próprio parlamento e vetar projetos de lei. Todas as três tentativas de reforma do país foram frustradas (1772, 1793 e 1795), de maneira que acabou por desaparecer, sendo dividido e cada uma das partes denominadas Rússia, Prússia e Áustria. É nesse mesmo período da história polonesa que entra em cena um personagem importante mencionado no poema machadiano: Andrzej Tradeusz Bonawentira Kosciuszko (1746-1817), grande líder e general da última revolta contra o Império Russo, e que, apesar do insucesso, tempos depois, aliado a Napoleão, retorna à Polônia para lutar pela independência, sendo considerado um grande herói nacional.

Os versos de “Polônia” aludem a esse período da história da nação, seus breves anos de liberdade e o insucesso das primeiras batalhas. A epígrafe de “Polônia” é emprestada do poeta que encorajou o povo polonês em seus versos, Mickiewicz, numa ilustração da esperança dos peregrinos poloneses diante da situação de caos que a Polônia vivia. A epígrafe versa justamente

sobre a ressurreição, um dos ícones da fé cristã: “e ao terceiro dia a alma deve voltar ao corpo, e a nação ressuscitará”,[323] uma alusão que provoca a comparação entre a ressurreição cristã e bíblica, de Jesus Cristo, e a político-geográfica, através de Kosciuzko, da nação polonesa.

A forma irregular no número de versos distribuídos em cada estrofe recompõe metaforicamente o caos que vivia a Polônia, de sons igualmente indefinidos e misturados pela ausência de um esquema rímico. Assim, percebemos que nem rimas nem estrofes constituem uma unidade, assim como era a Polônia na época retratada nos versos de Machado de Assis, ao que soma a predominância do hipérbato numa reordenação às avessas.

A primeira estrofe do poema traz a situação polonesa antes da decadência, justamente a “Idade de Ouro” a que já nos referimos:

Como aurora de um dia desejado,
Clarão suave o horizonte inunda.
É talvez amanhã. A noite amarga
Como que chega ao termo; e o sol dos livres,
Cansado de te ouvir o inútil pranto,
Ao fim ressurge no dourado Oriente.
Eras livre, — tão livre como as águas
Do teu formoso, celebrado rio;
A coroa dos tempos
Cingia-te a cabeça veneranda;
E a desvelada mãe, a irmã cuidosa,
A santa liberdade,
Como junto de um berço precioso,
À porta dos teus lares vigiava.[324]

Encontramos diversos elementos na estrofe que nos remetem a um bom período para o país, era a “aurora”, o “clarão”, “a noite amarga / Como que chega ao termo (…)”. Mesmo o dourado da “Idade de Ouro” está presente no poema, pois o “sol dos livres (…) ressurge no dourado Oriente”. Porém, o verbo ser, conjugado em seu pretérito imperfeito do indicativo, no sétimo verso, anuncia ao

leitor que aquela época de alegrias chegará ao fim. O eu poético compara a liberdade de antes com as águas do rio polonês, a saber, o Niemen. O próprio Machado de Assis explica os dois primeiros versos nas “Notas” de *Crisálidas*:

> O rio a que aludem os versos é o Niemen. É um dos rios mais cantados pelos polacos. Há um soneto de Mickewicz ao Niemen, que me agradou muito, apesar da prosa francesa em que o li, e do qual escreve um crítico polaco: “há nesta página uma cantilena a que não resiste nenhum ouvido eslavo; foi posta em música pelo célebre Kurpinski. Assim consagrado, o soneto de Niemen correu toda a Polônia, e só deixará de viver quando deixarem de correr as águas daquele rio!”.[325]

O soneto a que Machado se refere em sua nota também está traduzido por Christiano Ostrowski nas *Oeuvres poétiques complètes* (1859), sob o título de “Au Niémen”. Essa constatação dá força a nossa hipótese de que Machado tenha consultado essa versão da tradução das obras de Mickiewicz para a composição de sua epígrafe.

Ainda na primeira estrofe do poema, temos um importante elemento que ilustra a nobreza polonesa da época: a coroa. Os que vestem coroas são os nobres, e a Polônia, durante a “Idade de Ouro”, era o país que abrigava o maior contingente de nobres de toda a Europa. Há uma relação metonímica, de modo que a coroa não apenas representa os nobres que viviam naquele país, bem como a própria Polônia em si. Durante esse tempo, a Polônia ainda vivia a “santa liberdade”.

Partindo para a segunda estrofe, o fim da “Idade de Ouro” é novamente sinalizado pela conjugação do verbo ser no seu pretérito imperfeito do indicativo. Tal verbo serve para mostrar o que a Polônia era nos seus tempos de glória: “feliz demais, demais formosa”. Notemos ainda o uso do advérbio de intensidade “demais”, acentuando as características que despertaram a cobiça alheia:

Eras feliz demais, demais formosa;
A sanhuda cobiça dos tiranos
Veio enlutar teus venturosos dias…

Infeliz! A medrosa liberdade
Em face dos canhões espavorida
Aos reis abandonou teu chão sagrado;
Sobre ti, moribunda,
Viste cair os duros opressores:
Tal a gazela que percorre os campos,
Se o caçador a fere,
Cai convulsa de dor em mortais ânsias,
E vê no extremo arranco
Abater-se sobre ela
Escura nuvem de famintos corvos.
Presa uma vez da ira dos tiranos,
Os membros retelhou-te
Dos senhores a esplêndida cobiça;
Em proveito dos reis a terra livre
Foi repartida, e os filhos teus — escravos —
Viram descer um véu de luto à pátria
E apagar-se na história a glória tua.[326]

No segundo e terceiro versos dessa estrofe, a invasão sueca e cossaca é definitivamente demarcada. Os invasores são denominados “tiranos” e os “venturosos dias” agora são dias de luto. A liberdade antes santa se torna medrosa diante dos invasores. Até o final da estrofe, os invasores serão classificados como “duros opressores” e “famintos corvos” e a Polônia comparada à “gazela” que o caçador feriu. No décimo quarto verso dessa estrofe identificamos duas possíveis leituras machadianas que influenciaram sua composição. A mais evidente delas do Livro do Êxodo, mais precisamente a história que se passa do sétimo ao décimo terceiro capítulos, mais conhecida como “As dez pragas do Egito”. Não é novidade a referência bíblica nos poemas de Machado e, nesse caso, a “nuvem de corvos” que cobriu a Polônia nos faz recordar a “nuvem de gafanhotos” que cobriu os céus do Egito. Convém lembrar que “As dez pragas do Egito” foram, segundo a Bíblia, enviadas por Deus, por meio de Moisés, para libertar Israel do Egito. O outro elemento que nos remete a uma leitura

machadiana que pode ter influenciado na composição desse verso é o vocábulo: “corvo”. Além da cor preta da ave, que retrata o luto duma nação invadida, o corvo já era importante personagem do poema “The Raven” (1845), de Edgar Allan Poe, em que a ave também está ligada à morte, simbolizando o pesar eterno que abateu sobre o protagonista após a perda de sua amada Leonora. Em luto também estará Polônia ao final da estrofe machadiana; o país está retalhado e sua glória é apagada na história.

Mas na estrofe seguinte o eu poético torna a enaltecer essa pátria, pois para uma pátria de fé, que “não perde / A aliança de Deus (…)”, mesmo o cativeiro é glória:

> À glória, não! — É glória o cativeiro
> Quando a cativa, como tu, não perde
> A aliança de Deus, a fé que alenta,
> E essa união universal e muda
> Que faz comuns a dor, o ódio, a esperança.[327]

Mickiewicz encorajava seus compatriotas, movimento aproveitado pelo eu poético para encerrar a estrofe com o vocábulo “esperança”. Na continuidade, a “Aliança de Deus” serve de sequência natural a esse enredo da poesia que cerca a Polônia, em metáfora emprestada de outra imagem bíblica, extraída da aliança travada entre Deus e os homens e observada em vários momentos na Bíblia: Adão (Gênesis 1, 27-30; 2, 16-17; 3, 2-20), Abraão (Gênesis 12-15), Noé (Gênesis, 9, 16), Isaque (Gênesis 26, 1-6), Jacó (Gênesis 28, 10-22), dentre outros.

Na quarta estrofe, a esperança polonesa se faz maior depois de um sofrimento tamanho, que “mártir, até as fezes esgotaste”, que de tanto sofrimento vem o clamor por “vida nova”. Observemos a dor da nação intensificada na estrofe, já que nem mesmo as fezes restam. Além disso, ela é chamada “mártir”, ou seja, aquele que sofre tormento em função da sua fé. “Então surgiu Kosciusko / Pela mão do Senhor vinha tocado”, para lutar contra o exército russo-prussiano:

> Um dia, quando o cálix da amargura,

Mártir, até ás fezes esgotaste,
Longo tremor correu as fibras tuas;
Em teu ventre de mãe, a liberdade
Parecia-soltar esse vagido
Que faz rever o céu no olhar materno;
Teu coração estremeceu; teus lábios
Trêmulos de ansiedade e de esperança,
Buscaram aspirar a longos tragos
A vida nova nas celestes auras.
Então surgiu Kosciusko;
Pela mão do Senhor vinha tocado;
A fé no coração, a espada em punho,
E na ponta da espada a torva morte,
Chamou aos campos a nação caída.
De novo entre o direito e a força bruta
Empenhou-se o duelo atroz e infausto
Que a triste humanidade
Inda verá por séculos futuros.
Foi longa a luta; os filhos dessa terra
Ah! Não pouparam nem valor nem sangue!
A mãe via partir sem pranto os filhos,
A irmã o irmão, a esposa o esposo,
E todas abençoavam
A heroica legião que ia à conquista
Do grande livramento.[328]

Novamente a fé cristã está impressa nos versos. Kosciusko aparece como enviado por Deus para tentar salvar a Polônia, bem como Jesus também foi enviado para salvar o mundo e antes Dele, no Antigo Testamento, Moisés, que livrou o Egito das dez pragas. Eis, portanto, mais uma referência bíblica, a do Evangelho de João 3, 7: “porque Deus não enviou seu filho ao mundo, para condenar o mundo, mas para que o mundo seja salvo por ele”.[329] O sexto verso da estrofe indica que aquela não era a primeira batalha entre os poloneses e os invasores: “de novo”. A maneira corajosa como o povo polonês enfrentou tal situação também é ilustrada: “(…) os

filhos dessa terra / Ah! Não pouparam nem valor nem sangue!”. Aqueles que não estavam na luta propriamente dita, tinham força suficiente para, sem pranto, abençoar “a heroica legião que ia à conquista / Do grande livramento”.

A quinta estrofe anuncia a derrota polonesa:

Coube ás hostes da força
Da pugna o alto prêmio;
A opressão jubilosa
Cantou essa vitória de ignominia;
E de novo, ó cativa, o véu de luto
Correu sobre teu rosto!
Deus continha
Em suas mãos o sol da liberdade,
E inda não quis que nesse dia infausto
Teu macerado corpo alumiasse.[330]

Nos quatro últimos versos, o eu poético alega que foi Deus quem não quis dar o “sol da liberdade” aos poloneses naquele dia. Com essa afirmação, engrandece a força polonesa, pois, nas estrofes anteriores, vimos que coragem não faltou; assim sendo, se a Polônia não venceu foi por vontade maior, a de Deus. E de acordo com o pensamento cristão, não seria vencedor aquele que cumpre a vontade de Deus? Assim, ainda que derrotada na batalha, a Polônia é vencedora na fé. No último verso da estrofe, o vocábulo “macerado” indica o grande número de mortos na batalha.

A “fé” e o “amor” dão força a essa nação após a derrota para cantar a Deus. Novamente temos marcada a fé cristã:

Resignada à dor e ao infortúnio,
A mesma fé, o mesmo amor ardente
Davam-te a antiga força.
Triste viúva, o templo abriu-te as portas;
Foi a hora dos hinos e das preces;
Cantaste a Deus; tua alma consolada
Nas asas da oração aos céus subia,

Como a refugiar-se e a refazer-se
No seio do infinito.
E quando a força do feroz cossaco
À casa do Senhor ia buscar-te,
Era ainda rezando
Que te arrastavas pelo chão da igreja.[331]

A sexta estrofe mostra a fúria dos cossacos invadindo igrejas em busca do povo polonês. O quinto verso da estrofe ganha atenção especial de seu autor nas “Notas”. Lá, Machado dá a seguinte explicação a seu atento leitor:

> Alude às cenas da Varsóvia, em que este admirável povo ia aos templos cantar ladainhas sobre a música dos hinos nacionais, a despeito da invasão da tropa armada nas igrejas. É sabido que por esse motivo se fecharam os templos.[332]

A estrofe que encerra o poema é lamentosa, contudo, ao mesmo tempo verte um fio de esperança:

Pobre nação! — é longo o teu martírio;
A tua dor pede vingança e termo;
Muito hás vertido em lágrimas e sangue;
É propícia esta hora. O sol dos livres
Como que surge no dourado Oriente.
Não ama a liberdade
Quem não chora contigo as dores tuas;
E não pede, e não ama, e não deseja
Tua ressurreição, finada heroica![333]

A estrofe lamenta o longo martírio vivido pela nação até então, mas anuncia que “é propícia esta hora. O sol dos livres / como que surge no dourado Oriente”. Se nos lembrarmos que em 1863 a Polônia estava prestes a travar mais uma batalha contra os russos, a estrofe faz todo sentido para encorajar os poloneses na situação de então. Nos quatro últimos versos, o eu poético parece, de uma vez por todas, tomar as dores daquela nação retalhada e tecer uma

máxima: “não ama a liberdade / Quem não chora contigo as dores tuas / E não pede, e não ama, e não deseja / Tua ressurreição, finada heroica!”. Assim como em sua epígrafe, aqui também temos impressa a busca pela ressurreição, que confirma as crenças cristãs do poema. A repetição da conjunção aditiva “e” dá a ideia de gradação dos que deveriam ser os ideais poloneses: pedir, amar, desejar. Os dois últimos vocábulos do poema exaltam a Polônia de modo que, mesmo perdendo tantas batalhas, ainda é vitoriosa: “finada heroica!”.

“Polônia” dialoga com sua epígrafe, sobretudo, por enxergar o que se passava com a nação polaca pelas lentes cristãs. A ressurreição impressa na epígrafe que remonta à ressurreição de Cristo será alegoricamente estendida à nação e, assim, são justificáveis as várias referências bíblicas ao longo da composição do poema. Parece-nos, portanto, que a epígrafe e o poema dialogam antes via uma terceira referência – a Bíblia, que implica a fé na ressurreição daquela nação –, retomada pelas composições de Mickiewicz e de Machado, ainda que ambos tratem das angústias vividas pela Polônia.

As ventoinhas

As ventoinhas

Com seus olhos vaganaus,
Bons de dar, bons de tolher.
Sá de Miranda

A mulher é um cata-vento,
Vai ao vento,
Vai ao vento que soprar;
Como vai também ao vento
Turbulento,
Turbulento e incerto o mar.

Sopra o sul: a ventoinha

Volta asinha,
Volta asinha para o sul;
Vem taful; a cabecinha
Volta asinha,
Volta asinha ao meu taful.
(…)[334]

"As ventoinhas", último poema nas *Crisálidas* que antecede o longo "Versos a Corina", é possivelmente a composição mais musical do primeiro livro de poemas de Machado de Assis. A epígrafe do poema é retirada da "Égloga Basto", de Sá de Miranda.[335] O poema renascentista português, escrito totalmente em redondilhas maiores, possui uma temática pastoril e é constituído pelo diálogo entre os pastores Bieito e Gil. O primeiro quer saber por que motivos o amigo anda tão reservado, e o motivo mais forte apontado por Gil é a figura feminina. O pastor prefere se isolar para não viver com essas sedutoras criaturas. Basto será responsável por fazer uma espécie de apresentação e fechamento do diálogo entre os pastores. O amigo de Bieito preferia viver tomando conta de suas ovelhas em sua casinha pastoril à perambular pelas ruas e ser seduzido pelos olhos das mulheres e se apaixonar, o que não era deveras bom, pois logo a mulher se apaixonaria por outro. Sob essa ótica, Machado escreve seu poema colocando a mulher no posto de um ser volúvel, "vai ao vento que soprar". Essa volubilidade já está no título, no qual podemos entender as ventoinhas como sinônimo de cata-vento, que, por sua vez, na linguagem popular se relaciona à pessoa inconstante e volúvel.

A referência à figura feminina e a recusa de se apaixonar de Gil aparecem de maneira bastante sutil no poema, é preciso estar atento para que sejam percebidas. Machado de Assis toma como epígrafe para seu poema justamente versos da estrofe que faz a referência mais clara à figura feminina e na segunda e quinta estrofes vai retomar dois termos do poema originário da epígrafe, "asinha" e "fadas". Tanto a epígrafe quanto os termos são retirados da fala do pastor Gil, e não só isso, mas também todo o poema machadiano em si nos fará perceber que o eu poético aqui presente

é partidário das impressões de Gil. Também há de se notar que os versos escolhidos por Machado como epígrafe remetem aos olhos femininos, elemento típico nas obras machadianas, pois aqui percebemos que, antes dos “olhos de ressaca” de Capitu (*Dom Casmurro*, 1900), Machado já imprimia em suas obras os olhos femininos. Na epígrafe temos os olhos “vaganaus”, sinônimo de vadios, que ao mesmo tempo dão e privam, tomam de volta. É o conhecido jogo de sedução feminino.

A primeira publicação desse poema machadiano se deu n’*O Futuro* de número XIV, em primeiro de abril 1863. Um ano mais tarde, “As ventoinhas” foi publicado nas *Crisálidas*, com a mesma redação, salvo alterações irrelevantes na pontuação. Essa data de publicação parece importante se nos recordarmos que desde o século XVI na França e a partir do século XVIII na Inglaterra e em todo o mundo se comemora o “Dia da Mentira”. Assim, os olhos da mulher, essa que tem os “olhos vaganaus” e que “vai ao vento que soprar”, podem ser interpretados e tidos como mentirosos nessa data.

Como dito, a musicalidade presente no poema é graças ao grande número de versos em redondilha maior. Cada uma das sete estrofes conta com quatro versos desse tipo, sendo eles: o primeiro, o terceiro, o quarto e o quinto versos. Uma vez que cada estrofe possui seis versos, os outros dois, são trissílabos. Além disso, o esquema rímico é igual para todas as estrofes: AABAAB. Não bastasse, vale notar as repetições que ocorrem nos versos de cada estrofe, de modo que os trissílabos são sempre repetidos nos versos que os seguem. Logo, as quatro primeiras sílabas do terceiro verso serão iguais ao segundo e as quatro primeiras sílabas do sexto verso serão iguais ao quinto.

A mulher, tida como inconstante, é, na primeira estrofe, caracterizada como um cata-vento, por ser tão volúvel, já que “vai ao vento que soprar”, do mesmo modo como o “mar”:

A mulher é um cata-vento,
Vai ao vento,
Vai ao vento que soprar;
Como vai também ao vento

Turbulento,
Turbulento e incerto o mar.[336]

A relação estabelecida entre o mar e o vento demandará conhecimentos náuticos que nos mostram que o vento influencia não só a maré como também o modo que as ondas quebram. O mar recebe ainda os adjetivos “turbulento” e “incerto”, que podem perfeitamente se estender, nessa estrofe, à mulher, servindo para caracterizá-la também. Essa mulher que “vai ao vento” também estava presente no poema português, na quinta fala do pastor Gil, no septuagésimo terceiro, septuagésimo quarto e septuagésimo quinto versos: “Guiomar, nem Ana / Não dão voltas por aqui, / Mais leves que ao vento cana”.[337] Ana e Guiomar são equiparadas à cana que ao vento cede; a brasileira, por sua vez, cede ao vento tal qual o mar. Não bastasse, de certa forma, Guio(mar) já carregava em si mesma o mar que depois estará na composição machadiana.

Na segunda estrofe, a ventoinha, metaforicamente a mulher, continua indo ao vento que lhe soprar:

Sopra o sul: a ventoinha
Volta asinha,
Volta asinha para o sul;
Vem taful; a cabecinha
Volta asinha,
Volta asinha ao meu taful.[338]

Se “sopra o sul”, para o sul vai; mas, se por outro lado vem o “taful”, é a ele que vai. Tivemos dificuldades em encontrar o significado de “taful”, que pode ser um jogador por ofício ou ainda um homem peralta. Entendemos que a melhor definição para o caso dos versos machadianos seria a primeira, já que aparentemente a ventoinha “joga o jogo” do taful e a ele vai. Há nessa estrofe uma confusão de direções da ventoinha, que como o eu poético nos disse na estrofe anterior, “vai ao vento que soprar”. Além disso, outro termo que está nos versos de Sá de Miranda é recuperado pelo eu poético brasileiro: “asinha”. Nessa estrofe, a “asinha” não

significará apenas e possivelmente a “asa” da ventoinha, mas também o modo como ela se move para o sul ou para o taful: depressa. Observemos que há no último verso da estrofe o pronome possessivo da primeira pessoa do singular: “meu”. Isso indica que o taful era do eu poético e, portanto, o eu poético também queria que aquela mulher fosse em sua direção.

Partindo para a terceira estrofe, as mulheres não são só inconstantes, incertas, turbulentas; elas também não são dignas de “confiança”, dadas as características anteriores:

> Quem lhe puser confiança,
> De esperança,
> De esperança mal está;
> Nem desta sorte a esperança
> Confiança,
> Confiança nos dará.[339]

Assim, não está são “quem lhe puser confiança”. É importante ressaltarmos que a sanidade se identifica com esperança nessa estrofe, pois essa esperança, por sua vez, se relaciona com confiança à medida que se tem esperança de construir com a ventoinha uma relação que perdurará pelo futuro, mas isso é impossível, pois, segundo o eu poético, não se deve confiar nessas criaturas. Acentuando a impossibilidade de alguma das ventoinhas ser confiável, no quarto verso, o eu poético afirma que nem por sorte a esperança nos dará tal confiança.

A quarta estrofe, por sua vez, traz um juízo de valor às ventoinhas por meio do verbo que inicia a estrofe: “valerá”:

> Valerá o mesmo na areia
> Rija ameia,
> Rija ameia construir;
> Chega o mar a vai a ameia
> Com a areia,
> Com a areia confundir.[340]

Vemos que o valor será o mesmo que o das ameias de areia, que, quando as ondas do mar chegam, confundem-se com a areia. E podem, inclusive, ser confundidas na própria escrita, já que se diferem apenas pela letra “m” em uma e “r” noutra. A princípio, são rijas ameias, mas “chega o mar vai a ameia com a areia confundir”. Novamente a mulher é tida como inconstante, uma vez que era rija e bastou que o mar chegasse para que ela fosse com a areia confundir. Mais que isso, aqui visualizamos a destruição dos sonhos do poeta com a ventoinha, o qual construiu tão rijos castelos com a mesma e que o mar turbulento e incerto da primeira estrofe destruiu.

Na quinta estrofe, o eu poético caracterizará as mulheres como fadas que caçam “almas descuidadas”:

Ouço dizer de umas fadas
Que abraçadas,
Que abraçadas como irmãs
Caçam almas descuidadas…
Ah que fadas!
Ah que fadas tão vilãs!

Pois, como essas das baladas,
Umas fadas,
Umas fadas dentre nós,
Caçam, como nas baladas;
E são fadas,
E são fadas de alma e voz.[341]

Nem mesmo as fadas escapam dos predicativos do eu poético, que agora as chama de “fadas vilãs”, por “caçarem almas descuidadas”, que seriam as almas dos homens. Assim como Gil, na égloga, o eu poético de “As ventoinhas” também pretende escapar dessas fadas. Na sequência, na penúltima estrofe do poema, o eu poético diz onde foi que ouviu tal coisa, nas baladas. Em *Crisálidas* não é a primeira vez que as fadas aparecem abraçadas. Essas criaturas já apareceram na tradução “Horas Vivas” (1864): “mãos em mãos travadas, / Animadas, / Vão aquelas

fadas (…)”.[342] Talvez seja daí que o nosso eu poético ouviu dizer de tais criaturas, pois em “Horas Vivas” as fadas também vêm para seduzir o homem. Ou então, hipótese mais provável, o eu poético faça referência direta à égloga nesse momento, pois no poema de Sá de Miranda as fadas também se apresentam como essa figura feminina e sedutora, lugar comum da mulher na literatura. Na composição brasileira, as ventoinhas, ou mulheres, serão chamadas novamente fadas: “umas fadas dentre nós, / (…) / (…) / E são fadas de alma e voz”.

Chegando na estrofe que encerra o poema, o vento que o iniciou também sopra no seu final:

> É que — como o cata-vento,
> Vão ao vento,
> Vão ao vento que lhes der;
> Cedem três coisas ao vento:
> Cata-vento,
> Cata-vento, água e mulher.[343]

Nessa estrofe, o eu poético cria uma classe de três coisas que cedem ao vento: “cata-vento, água e mulher”. Finalmente, a mulher é dita mulher e não mais cata-vento, ventoinha, mar ou fada; mas ainda assim ela é colocada no mesmo nível dos três elementos, já que é caracterizada como semelhante a eles.

Em “As ventoinhas” também podemos observar a maneira como Machado fez uso do vocábulo cata-vento para acentuar a característica da mulher volúvel. Não bastasse, o cata-vento em si é algo geralmente encontrado em campos, fazendas, ambientes pastoris, assim como o ambiente do poema que serviu de epígrafe para esse poema de Machado. Desse modo, a fonte dos versos da epígrafe abasteceu o poema não apenas com vocabulários como as “fadas” ou a “asinha”, mas com a temática da mulher e de como essa mulher é vista pelo eu poético machadiano *a la Gil*, uma vez que partilham a mesma concepção sobre as mulheres. Apesar de todas as características atribuídas à mulher, sobressai-se o poder de sedução, pois ela seduz todos os ventos que sopram, todas as

almas descuidadas que encontram, inclusive a do eu poético que compôs versos a ela.

Versos a Corina

Tacendo il nome di questa gentilissima.
Dante

“Os versos a Corina” compõem o penúltimo poema do livro, o qual está dividido em seis partes numeradas por algarismos romanos. Cada uma das partes tem uma epígrafe própria e todas elas foram publicadas nas *Poesias completas*, contudo, já sem as epígrafes que as acompanhavam. Para a publicação de 1901, Machado manteve apenas a epígrafe de Dante Alighieri, que abre o conjunto de poemas: “calando o nome desta gentilíssima”.[344] As palavras do poeta italiano estão na vigésima terceira parte de *Vita Nuova* (1282-1295),[345] que é um livro dito pelos estudiosos “de memória”, no qual o personagem-poeta-protagonista narra sua história com Beatriz Portinari. Para além dos resquícios biográficos que a história de Dante e Beatriz possa ter, interessa-nos especialmente o trabalho artístico empenhado pelo poeta no livro que mescla 31 líricas (possivelmente compostas entre 1282 e 1293) e trechos em prosa (com data de composição bastante incerta, mas apontada como sendo em meados de 1295), e o modo como Beatriz está figurada no livro: uma mulher terrena e também celeste, que reverbera no poeta dois momentos diversos e ao mesmo tempo confluentes de composição poética, a saber, o humano e o divino.[346]

A epígrafe para esse grupo de poemas parece denunciar a intenção do eu poético para os versos: fazer calar o nome de Corina. Fica evidente a aproximação da brasileira à italiana, de modo que Beatriz estaria para Dante, bem como Corina para Machado. Outras inquietações podem compor a análise desde já. A primeira delas se refere ao nome Corina, bastante próximo da Corinne da Madame de Staël em *Corinne ou l’Italie* (1807), especialmente se nos debruçarmos sobre a publicação das *Crisálidas* de 1864, quando o nome Corina era grafados com dois “Ns”: Corinna. Além disso, essa obra de Staël faz parte do inventário

de obras da biblioteca machadiana organizado por Jobim.[347] Inferimos, assim, que Machado tenha lido *Corinne ou l'Italie*, não só pelo inventário, mas também e principalmente pelo fato de a protagonista do romance francês e sua autora serem citadas no romance de 1904, *Esaú e Jacó*: "foi a um canto e trouxe um retrato de Madame de Staël, com o famoso turbante na cabeça. Ó efeito da beleza! Os rapazes esqueceram por um instante as opiniões políticas e ficaram a olhar longamente a figura de Corina".[348] A grafia do nome em 1904 era a mesma utilizada para a poesia.

Dessa maneira, ao render seus versos a uma personagem ficcionalizada, o poeta parece estar fazendo exatamente o que a epígrafe anunciava, calando ou silenciando o nome de sua gentilíssima, e, mais que isso, inserindo-a no campo da verossimilhança, afastando-a do real e de qualquer engenho que se pudesse fazer para "descobrir" quem fora a Corina ou a Beatriz machadiana, que, por vezes, aproxima-se da própria poesia. Tal qual Dante faz com sua Beatriz ao esconder o nome da gentilíssima quando conta do delírio que teve no qual a amada morria, Machado o faz com Corina.

I

I.

Car la beauté tue
Qui l'a vue,
Elle enivre et tue.
A. Briseux

Tu nasceste de um beijo e de um olhar. O beijo
Numa hora de amor, de ternura e desejo,
Uniu a terra e o céu. O olhar foi do Senhor,
Olhar de vida, olhar de graça, olhar de amor;
Depois, depois vestindo a forma peregrina,
Aos meus olhos mortais, surgiste-me, Corina!

De um júbilo divino os cantos entoava
A natureza mãe, e tudo palpitava,
A flor aberta e fresca, a pedra bronca e rude,
De uma vida melhor e nova juventude.
(…)[349]

A primeira parte dos “Versos a Corina” não era inédita quando veio a público nas páginas das *Crisálidas*, o poema já teria estampado as folhas do *Correio Mercantil* em 21 de março de 1864 e da *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* em agosto daquele mesmo ano. Após a publicação do volume de poemas, a composição foi impressa na *Brasil-Portugal: revista quinzenal ilustrada* em 16 de dezembro de 1900. Além disso, o poema também fora escolhido para compor as *Poesias completas* no ano seguinte. Com essas quatro publicações e a revisitação recorrente de Machado aos seus próprios textos, era natural que algumas alterações nos versos acontecessem de uma para outra publicação. A Comissão Machado de Assis nos aponta seis mudanças nos versos,[350] optamos por elucidar apenas a que diz respeito à epígrafe que acompanha o poema. Essa primeira parte traz epígrafe do poema “A Diana”, de Auguste Brizeux,[351] que está nas suas póstumas *Oeuvres complètes* (1860), na parte intitulada “Histoires Poétiques”. Machado utilizou a última estrofe do poema francês para preencher o espaço de sua epígrafe e essa escolha não parece ter sido ao acaso se notarmos que, dos quatro tercetos (compostos sempre de duas redondilhas menores no primeiro e último versos e um verso de três sílabas poéticas no meio, os versos de cada estrofe rimam entre si) que formam o poema, o último é o mais assertivo e o menos contemplativo, haja vista que nos anteriores o que se dava era a experiência de olhar a beleza branca e pura de Diana. Assim, na epígrafe machadiana estão os versos: “pois a beleza mata / Quem a vê / Ela embriaga e mata”.[352] Com relação à alteração sofrida na epígrafe, foram apenas duas: no *Correio Mercantil*, publicação em que a epígrafe não aparece; e na *Brasil-Portugal*, em que há um erro de impressão: “car la beauté tue” aparece “*par* la beauté tue” (grifo nosso).

Na observação das datas de publicação do poema, podemos elencar a seguinte ordem cronológica de publicação: *Correio Mercantil*, *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, *Crisálidas*, *Brasil-Portugal* e *Poesias completas*. Contudo, a Comissão Machado de Assis aponta a possibilidade de a primeira publicação ter sido, na verdade, a da *Revista Contemporânea*, já que a publicação do *Correio Mercantil* se assemelha com a dos livros nos versos 40-42: "não vem de outra criatura; / Confundir olhos nos olhos, / Unir um seio a outro seio"; e no verso 46: "viver um do outro viver…".[353] Esses versos, na *Revista Contemporânea* e na *Brasil-Portugal* (que apenas transcrevera os versos da *Revista Contemporânea*) eram, respectivamente: "não vem de outra criatura; / Unir um seio a outro seio" (o verso 41 não figura nessas publicações, de modo que a sexta estrofe tinha um verso a menos) e "a mesma vida viver…".[354] Essa hipótese se torna ainda mais plausível se nos lembrarmos que a *Revista Contemporânea* era impressa em Lisboa e "com os lentos e precários meios de transporte de há um [dois] século[s], nada de admirar que um original enviado ao Brasil em março ou abril só pudesse ser publicado em agosto".[355] Assim, infere-se que Machado tenha retocado os versos antes de publicá-los na imprensa brasileira, pois não parece fazer muito sentido voltar a uma primeira redação (que seria a do *Correio Mercantil*) para publicação nos livros. Todavia, o artigo de Guimarães[356] vem desfazer esse emaranhado acerca da publicação dessa primeira parte dos versos a Corina. No artigo, o pesquisador trabalha a irregularidade das publicações de Machado de Assis em terras lusitanas. O poema compunha um conjunto de escritos enviados por Francisco Ramos Paz para publicação na *Revista Contemporânea*. Em julho de 1864, Bernardino Pereira Pinheiro escreve uma carta a Ramos Paz tratando da escolha dos "Versos a Corina" para publicar na *Revista* e indicando que fez algumas alterações nos versos machadianos: "nalguns versos porém sofreu pequenas alterações que o autor desculpará, e que tomei a liberdade de fazer, e sem devida licença. É que a distância que nos separa não me permitia esperar a resposta senão daqui a meses; são alterações só de palavras, e não de pensamento".[357]

Assim, as modificações nesse poema machadiano, quando publicado em Portugal, não foram autorais, mas editoriais.

Essa primeira parte dos “Versos a Corina” é composta de oito estrofes com número variado de versos. A sexta e sétima estrofes compõem um à parte no poema, já que se distanciam das demais na métrica (enquanto as outras estrofes são compostas de alexandrinos, essas estão em redondilhas maiores) e pela rima (não há um esquema rímico exato para essas estrofes, nas demais as rimas são emparelhadas da primeira à quinta estrofe e alternadas na oitava). Passando para a leitura do poema, veremos que o que escorre pelos versos machadianos é a embriaguez do último verso de Brizeux, que era antes o delírio de Dante. Além disso, os olhos da Diana francesa estarão na Corina, contudo, parece ser a Beatriz italiana quem mais se assemelha à Corina brasileira. Isso pode ser notado já na primeira estrofe do poema na qual o leitor toma conhecimento do nascimento de Corina, nomeada no último verso da estrofe:

> Tu nasceste de um beijo e de um olhar. O beijo
> Numa hora de amor, de ternura e desejo,
> Uniu a terra e o céu. O olhar foi do Senhor,
> Olhar de vida, olhar de graça, olhar de amor;
> Depois, depois vestindo a forma peregrina,
> Aos meus olhos mortais, surgiste-me, Corina![358]

A gentilíssima do eu poético brasileiro teria nascido “de um beijo e de um olhar”. Tal beijo teria, no terceiro verso da estrofe, unido terra e céu. É aqui que estabelecemos o primeiro contato entre Corina e Beatriz. Beatriz era, a acreditar em *Vita Nuova*, essa mulher terrena e celeste, como Corina, fruto da antítese terra e céu. Além disso, Corina, que nasceu do olhar do Senhor (como Beatriz, que teria simplesmente surgido para Dante, ficcionalizado em sua própria obra, como os anjos que na Bíblia efetuam as grandes aparições), assume a forma humana quando veste a forma peregrina e surge aos olhos mortais do eu poético: “depois, depois vestindo a forma peregrina, / Aos meus olhos mortais, surgiste-me, Corina!”. Assim, Corina e Beatriz se assemelham não só por serem criaturas entre

terra e céu, mas pela maneira como aparecem, ou melhor, surgem para seus amantes, como outrora surgiam os anjos. Não bastasse, a dupla presença do pronome da primeira pessoa do singular no último verso da estrofe, primeiro na forma de possessivo e depois na forma de oblíquo, intensifica a sensação que tal aparição pode ter causado no eu poético. Especialmente o pronome oblíquo nos faz pensar que o surgimento de Corina se deu apenas para o eu poético.

A segunda estrofe do poema dará conta de ilustrar como a natureza recebe Corina, com cantos de júbilo e de tal forma que da flor à pedra rude, tudo aspirava uma “vida melhor de nova juventude”, ou seja, mesmo os seres sem vida, como a pedra, palpitavam com o surgimento de Corina:

De um júbilo divino os cantos entoava
A natureza mãe, e tudo palpitava,
A flor aberta e fresca, a pedra bronca e rude,
De uma vida melhor e nova juventude.

Minha alma adivinhou a origem do teu ser:
Quis cantar e sentir; quis amar e viver;
A luz que de ti vinha, ardente, viva, pura,
Palpitou, reviveu a pobre criatura;
Do amor grande, elevado, abriam-se-lhe as fontes;
Fulgiram novos sóis, rasgaram-se horizontes;
Surgiu, abrindo em flor, uma nova região;
Era o dia marcado à minha redenção.[359]

Assim como a natureza, ao descobrir a origem de sua gentilíssima, o eu poético, melhor, sua alma, revive na terceira estrofe. Veremos no último verso da estrofe que “era o dia marcado à minha redenção”. Os poderes divinos da Corina são intensificados nessa estrofe, já que ela é capaz de dar a uma alma redenção, de fazer reviver uma “pobre criatura”. O amor que vem de Corina, como o quinto verso caracteriza, é “elevado”, e isso parece fazer sentido, já que ela é fruto do olhar do Senhor.

Corina era justamente a mulher dos sonhos do eu poético e seu caráter ora terreno, ora celeste, anunciado na primeira estrofe, será melhor desenvolvido na quarta:

Era assim que eu sonhava a mulher. Era assim:
Corpo de fascinar, alma de querubim;
Era assim: fronte altiva e gesto soberano,
Um porte de rainha a um tempo meigo e ufano,
Em olhos senhoris uma luz tão serena,
E grave como Juno, e bela como Helena!
Era assim, a mulher que extasia e domina,
A mulher que reúne a terra e o céu: Corina![360]

O primeiro verso da quarta estrofe nos permitirá estabelecer relação com a epígrafe de Dante e com a epígrafe particular dessa parte dos "Versos a Corina". O eu poético anuncia: "era assim que eu sonhava a mulher". Essa mulher não é real duas vezes, por ser fruto de um poema e estar na literatura e por ser sonhada. O eu poético está em sonho, como também estava Dante, personagem em delírio no trecho XXIII de *Vita Nuova*, escolhido para epigrafar os versos de Machado. O que faz com que esse sonho/delírio aconteça é exatamente a beleza de Corina, uma vez que, ao acreditar no texto da epígrafe, a beleza embriaga. Nessa estrofe o eu poético caracterizará a mulher dos seus sonhos e começará pela antítese corpo e alma: o corpo, terreno, carnal, que era de fascinar; e a alma, que pertence ao divino, uma alma angelical, de querubim. Essa mulher dúbia tinha ainda o porte que era ao mesmo tempo majestoso e meigo; e os olhos, que eram senhoris, aspiravam também serenidade. Nesse ponto podemos estabelecer certa relação entre Corina e a Diana da epígrafe, já que a primeira estrofe do poema de Brizeux traz os olhos de Diana em seu primeiro verso, eram "grandes olhos / Graves".[361] O grave dos olhos de Diana está em Juno nos versos machadianos, que fará par com Helena. Juno que na mitologia romana era a rainha olímpica, senhora dos partos, protetora do casamento e da fidelidade conjugal; Helena, que era a mais bela das mulheres. Nos últimos versos da estrofe, o eu poético

afirma o caráter extasiante e dominador dessa mulher e termina definindo-a como “a mulher que reúne a terra e o céu: Corina!”. Além da presença dos dois-pontos, que acentuam o caráter de definição do verso que caracteriza Corina, esse é o verso que confirmará nossa hipótese de ser essa uma mulher feita de binarismos e que se aproxima da Beatriz de Dante justamente por ser, ao mesmo tempo, terra e céu.

A estrofe seguinte, quinta estrofe, ainda revela um eu poético encantado, embriagado:

Neste fundo sentir, nesta fascinação,
Que pede do poeta o amante coração?
Viver como nasceste, ó beleza, ó primor,
De uma fusão do ser, de uma efusão do amor.[362]

Fascinado por essa mulher, o eu poético questiona o que poderia um coração amante pedir ao poeta. A resposta vem nos dois versos seguintes que encerram a estrofe e no conjunto de duas estrofes em redondilha maior que dão sequência ao poema e que, como dissemos, constituem um “à parte”, já que se destacam pela métrica, pela rima e pela extensão, pois são estrofes de 17 versos cada. O que deseja o poeta é viver esse amor do mesmo modo como ele nasceu, de uma fusão entre o divino e o terreno, viver esse amor deve ser viver “de uma fusão do ser, de uma efusão do amor”. Notemos que não trata de uma simples união dos amantes, mas de uma fusão, de forma que um se torna o outro e o outro, um, sendo, então, inseparáveis, já que fundidos. Além disso, esse amor é tamanho que se derrama, é uma “efusão do amor”. Vale ainda notar o jogo vocabular da “fusão” e da “efusão”.

Tal viver anunciado da metade para o fim da quinta estrofe será mais bem desenvolvido e aprofundado na sexta e passaremos da fusão substantivo para o fundir verbo:

Viver, — fundir a existência
Em um ósculo de amor,
Fazer de ambas – uma essência,

Apagar outras lembranças,
Perder outras ilusões,
E ter por sonho melhor
O sonho das esperanças
De que a única ventura
Não reside em outra vida,
Não vem de outra criatura;
Confundir olhos nos olhos,
Unir um seio a outro seio,
Derramar as mesmas lágrimas
E tremer do mesmo enleio,
Ter o mesmo coração,
Viver um do outro viver…
Tal era a minha ambição.[363]

O viver é destacado no primeiro verso da sexta estrofe pela pontuação – vírgula e travessão –, de modo que o que vem depois dele será a definição de tal viver. A fusão do ser que acontecia na estrofe anterior se dará aqui por meio de um ósculo de amor no qual se funde a existência e dois se tornarão um: “fazer de ambas – uma essência”. Tornando-se um, os amantes deveriam então deixar as lembranças e ilusões passadas e estarem certos de que a “única ventura” está neles, não está em “outra vida, / não vem de outra criatura”. O eu poético volta a falar da fusão dos amantes no décimo primeiro verso da estrofe, que fora separado dos demais por ponto e vírgula, o que marca uma divisão na estrofe. Esse verso trata da fusão dos olhos, que para eu poético não é um simples fundir, mas (con)fundir, os seios estarão unidos; as lágrimas, o enleio e o coração serão os mesmos. Enfim, os amantes deveriam “viver um do outro viver”. Esse penúltimo verso da estrofe parece marcar a fusão máxima dos amantes, já que não haveria mais a vida de um e de outro, mas se viveria da vida do outro. Para encerrar a estrofe o eu poético esclarece: “tal era a minha ambição…”.

A penúltima estrofe do poema começa com uma série de quatro interrogações que o eu poético tece para saber onde encontraria criatura que pudesse realizar sua ambição tal qual ela fora

anunciada na estrofe anterior. As interrogações são respondidas no décimo verso: “só em ti”.

Donde viria a ventura
Desta vida? Em que jardim
Colheria esta flor pura?
Em que solitária fonte
Esta água iria beber?
Em que incendido horizonte
Podiam meus olhos ver
Tão meiga, tão viva estrela,
Abrir-se e resplandecer?
Só em ti: — em ti que és bela,
Em ti que a paixão respiras,
Em ti cujo olhar se embebe
Na ilusão de que deliras,
Em ti, que um ósculo de Hebe
Teve a singular virtude
De encher, de animar teus dias,
De vida e de juventude…[364]

Só em Corina o eu poético poderia satisfazer sua ambição, já que ela era bela, respirava paixão e, ao olhá-la, o olhar se embebia da ilusão e do delírio. O olhar que se embebe no décimo segundo verso retoma, de certo modo, o que fora anunciado na epígrafe: “pois a beleza mata / Quem a vê/ Ela embriaga e mata”.[365] Olhar a beleza dessa mulher causa embriaguez, o delírio, que novamente nos traz o delírio dantesco em *Vita Nuova*. A juventude de Corina, que é trazida na segunda estrofe do poema, está novamente nos versos finais da sétima estrofe. Os dias de Corina eram cheios de vida e juventude pelo fato de ela ter recebido o ósculo de Hebe, que na mitologia é a deusa da juventude.

O último quarteto do poema marca seu encerramento com imperativos:

Amemos! Diz a flor à brisa peregrina,

Amemos! Diz a brisa, arfando em torno à flor;
Cantemos esta lei e vivamos, Corina,
De uma fusão do ser, de uma efusão do amor.[366]

Nessa estrofe final do poema, o eu poético faz Corina sua interlocutora pelo vocativo de seu próprio nome no terceiro verso e volta a se utilizar dos elementos da natureza, invocando, por meio da voz da flor e da brisa, que amem. A invocação de amar se faz lei da própria natureza no poema e o eu poético volta a falar de seu viver, pedindo que vivam, como no último verso da quinta estrofe, “de uma fusão do ser, de uma efusão do amor”.

Essa primeira parte dos “Versos a Corina” carrega um tom bastante romântico e ao se utilizar dos elementos da natureza, aproxima-se mais da poesia árcade que da ufanista, já que se serve da natureza para ambientar seu amor. Os versos machadianos estão embriagados não apenas pela beleza de Corina, mas pelas duas epígrafes que lhe servem, a de Dante (que servirá a todas as partes dos “Versos a Corina”) e a de Brizeux, que serve a essa primeira e que estende à Corina a beleza de Diana, capaz de embriagar o eu poético.

II

II

Mon pauvre coeur, reprends ton sublime courage
Et me chantes ta joie et ton déchirement.
A. Houssaye

A minha alma, talvez, não é tão pura,
Como era pura nos primeiros dias;
Eu sei: tive choradas agonias
De que conservo alguma nódoa escura,

Talvez. Apenas à manhã da vida
Abri meus olhos virgens e minha alma,
Nunca mais respirei a paz e a calma,
E me perdi na porfiosa lida.
(…)[367]

A segunda parte dos “Versos a Corina” dá continuidade à exaltação do nome de Corina. Essa parte fora publicada sob o título “Versos a Corina” e sem epígrafe na seção do *Correio Mercantil* intitulada “Variedades”, em 26 de março de 1864, mesmo ano da publicação das *Crisálidas*, na qual traz a epígrafe do francês Arsène Houssaye. Além disso, a segunda parte fora publicada também nas *Poesias completas*, novamente sem epígrafe. Além da alteração na epígrafe do poema, algumas pequenas alterações se deram nos versos. O último verso da sexta estrofe se encerra com um ponto-final nas publicações em livro, enquanto no *Correio* se encerrava com exclamação; e outras duas alterações se darão na décima quinta estrofe: no segundo verso da estrofe, a preposição que precedia a palavra “tempo” no *Correio* e nas *Crisálidas* era “do”, enquanto nas *Poesias completas* a preposição é “de” (por ser uma alteração pequena, podemos acreditar ter sido uma gralha tipográfica); e no último verso o adjetivo “desesperado” do periódico é substituído por “desanimado” nos livros.

Com relação à estrutura do poema, ele tem o dobro de estrofes em relação à primeira parte dos “Versos a Corina”, contando, assim, com dezesseis estrofes de versos decassílabos organizados em quartetos de rimas interpoladas, com exceção da décima terceira estrofe, composta de vinte e um versos escritos em redondilha maior e sem um esquema rímico específico. No que diz respeito à epígrafe adotada por Machado, encontramo-la em duas obras de Houssaye. A primeira, de 1852, recebe o título *Poésies complètes* e os versos que servem à composição machadiana estariam no poema intitulado “L’enfer” ou “O inferno” que está na parte do livro chamada “Le cantique des cantiques” ou “O Cântico dos Cânticos”. Notemos duas referências que nos ligarão às *Crisálidas*: o título do poema, que relembra claramente *A divina comédia*, de Dante Alighieri (o mesmo autor que serve de epígrafe para o conjunto dos

“Versos a Corina”); e a parte em que o poema se encontra, que retoma o mesmo livro bíblico que cedeu seus versos à epígrafe do poema “Sinhá”. Essas referências em comum revelam não só uma mesma leitura entre o francês e o brasileiro, mas certamente referências e influências em comum. Nessa obra de Hossaye, o poema não está completo e isso nos é informado numa nota de rodapé, constam apenas seis estrofes do poema original, sendo a estrofe em que a epígrafe se encontra a última e as outras cinco as que a precedem. A segunda obra de Houssaye em que encontramos os versos da epígrafe é intitulada *Oeuvres poétiques: l’amour – l’art – la nature*, publicada em 1857. Nessa obra, o poema hossayriano parece estar completo e os versos adotados por Machado na epígrafe estariam na estrofe de número LXIX do poema “Les paradis perdus” (composto de um total de 74 estrofes),[368] que se encontra na parte “Les romans de la vie”.

A epígrafe de Houssaye, “meu pobre coração, recobra tua sublime coragem / E me canta tua alegria e tua aflição”,[369] parece servir a esse poema como mote, sendo o “pobre coração”, nesse sentido, um vocativo, e é ele quem canta a canção/escreve o poema que outrora, na primeira parte, teria retratado a alegria e agora, na segunda, a aflição. O tom alegre da primeira parte dá espaço para a aflição na segunda, a busca por um amor não correspondido. Corina, até então vista por nós como uma mulher dúbia, parece, por meio dessa epígrafe, despertar no poeta sentimentos também dúbios, como a alegria e a aflição.

As primeiras estrofes do poema já revelam a mudança de tom da primeira para a segunda parte:

A minha alma, talvez, não é tão pura,
Como era pura nos primeiros dias;
Eu sei: tive choradas agonias
De que conservo alguma nódoa escura,

Talvez. Apenas à manhã da vida
Abri meus olhos virgens e minha alma,
Nunca mais respirei a paz e a calma,

E me perdi na porfiosa lida.[370]

Assim, a pureza, paz e calma dos primeiros dias serão relembradas nas duas primeiras estrofes do poema e o eu poético revela ter tido “choradas agonias” e ter se perdido em “porfiosa lida”. *Grosso modo*, essas estrofes atentam o leitor para que não espere um poema escrito com o frescor dos primeiros dias, como fora a primeira parte. As linhas que seguem revelam outro momento desse amor, a aflição anunciada na epígrafe.

A aflição do coração do eu poético figurará em diferentes momentos ao longo do poema e a primeira ocasião se dá na terceira estrofe, em que um “fogo interno” impelia o eu poético à conquista da luz, do amor, do gozo:

Não sei que fogo interno me impelia
À conquista da luz, do amor, do gozo,
Não sei que movimento imperioso
De um desusado ardor minha alma enchia.[371]

É como se houvesse uma força maior que impedisse o eu poético de alcançar seus desejos e para finalizar a estrofe num abusivo uso do período invertido e seguindo o raciocínio que abre a estrofe – “não sei que” –, o eu poético nos traz: “não sei que movimento imperioso / De um desusado ardor minha alma enchia”. O movimento que enche a alma do eu poético é adjetivado “imperioso”, logo, é soberano, dominador.

A quarta estrofe dá espaço para elementos da natureza que servirão no poema não apenas como os espaços que o eu poético percorre, mas principalmente para ilustrar a aflição de seu coração:

Corri de campo em campo e plaga em plaga.
(Tanta ansiedade o coração encerra!)
A ver o lírio que brotasse a terra,
A ver a escuma que cuspisse – a vaga.

Mas, no areal da praia, no horto agreste,

Tudo aos meus olhos ávidos fugia…
Desci ao chão do vale que se abria,
Subi ao cume da montanha alpestre.

Nada! Volvi o olhar ao céu. Perdi-me
Em meus sonhos de moço e de poeta;
E contemplei, nesta ambição inquieta,
Da muda noite a página sublime.[372]

Nessa quarta e na quinta estrofes, o eu poético retrata sua busca, “de campo em campo e plaga em plaga”, mas na busca aflita que vivia, tudo aos seus olhos fugia. A busca e o desejo ardente são impressos no adjetivo “ávido” que caracteriza os olhos do eu poético. E a sexta estrofe começará de forma marcada, com a exatidão do resultado daquela busca: “nada!”. Então, o eu poético recobra seus “sonhos de moço e de poeta” e nesse sentido o leitor também pode junto dele recobrar tais sonhos, já que eles estão na primeira parte dos “Versos a Corina”, na qual o eu poético se coloca enquanto poeta e revela a mulher de seu sonho no primeiro verso daquela quarta estrofe: “era assim que eu sonhava a mulher”. E o eu poético se põe a contemplar a página sublime. Essa possível referência à primeira parte reforça nossa hipótese de que, na epígrafe, que parece servir de mote para o poema, a alegria teria sido cantada na primeira parte, na “página sublime”, enquanto a aflição seria cantada nessa segunda. A aflição nessa estrofe também pode ser identificada na caracterização da ambição do poeta, que é inquieta e que contrasta com a noite, muda.

Na sétima estrofe, o eu poético solta seu canto já anunciado na epígrafe:

Tomei nas mãos a cítara saudosa,
E soltei entre lágrimas um canto…
A terra brava recebeu meu pranto
E o eco repetiu-me a voz chorosa.

Foi em vão. Como um lânguido suspiro,

A voz se me calou, e do ínvio monte
Olhei ainda as linhas do horizonte,
Como se olhasse o último retiro.

Nuvem negra e veloz corria solta
O anjo da tempestade anunciando;
Vi ao longe as alcíones cantando
Doidas correndo à flor da água revolta.[373]

O instrumento que o acompanha é uma “cítara saudosa” e o canto fora solto entre lágrimas. Logo, não se trata de um canto alegre, mas triste e aflito, como já pontuamos. A terra recebe-lhe o pranto e o céu ecoa-lhe a voz de choro. E como acontecia na sexta estrofe, a oitava se inicia de forma marcada: “foi em vão”. De um monte, o eu poético olha o horizonte como se lá fosse seu último retiro. Como a aflição do poeta, a natureza estava inquieta, de tal modo que a imagem trazida na nona estrofe da tempestade que se estava formando parece ilustrar o que se passava com o eu poético. É válido notar que alguns versos antes, na mesma estrofe da qual Machado retira os versos para sua epígrafe, havia também uma tempestade e seria tal tempestade que traria os hinos da amante: “meu coração, meu pobre coração, mais altivo após a tempestade / Onde o poeta lê os hinos da amante”.[374] Retomando o poema machadiano, há na estrofe uma nuvem negra e veloz, um anjo anunciando a tempestade, alcíones doidas e a água revolta. Chama nossa atenção especialmente as alcíones, que já figuravam na terceira estrofe do primeiro poema das *Crisálidas*, “Musa Consolatrix”. Na mitologia essa ave fazia seu ninho sobre o mar calmo e era portadora de felizes presságios. Nesse poema machadiano a ave é deslocada do seu lugar-comum (o que não acontecera em “Musa Consolatrix”, no qual ela é adjetivada “divina” e afronta com sua calmaria a tormenta), haja vista que não parece ser portadora de felizes presságios e as águas do mar não estão calmas, mas revoltas. Talvez por isso a ave aqui não seja divina como outrora, mas doida.

Quatro adjetivos iniciam a décima estrofe para caracterizar o estado do poeta: “desiludido, exausto, ermo, perdido”:

Desiludido, exausto, ermo, perdido,
Busquei a triste estância do abandono,
E esperei, aguardando o último sono,
Volver à terra, de que foi nascido.[375]

O anseio do eu poético é a morte, ele que olhava o horizonte “como se olhasse o último retiro” na oitava estrofe, agora aguarda o “último sono”. A décima estrofe termina com uma referência ao livro do Eclesiastes (tido como uma leitura de cabeceira de Machado), num trecho bastante conhecido: “e o pó se torne na sua terra donde era, e o espírito volte para Deus, que o deu”.[376] O versículo afirma que o corpo do homem deve voltar para terra, de onde fora tirado de acordo com a leitura do Gênesis 2, 7, indo ao encontro do Divino apenas o espírito. Assim, o versículo bíblico parece se aproximar ainda mais do verso machadiano pelo vocábulo “terra”.

A décima primeira estrofe compõe uma fala do eu poético, marcada pelo travessão e pelas aspas. A interlocutora dessa fala é “Cibele fecunda”, que aparece como vocativo já no primeiro verso da estrofe:

— “Ó Cibele fecunda, é no remanso
Do teu seio – que vive a criatura;
Chamem-te outros morada triste e escura,
Chamo-te glória, chamo-te descanso!”[377]

A mitologia romana adotou essa deusa de origem frígia com bons olhos, pois ela era considerada a deusa-mãe, senhora da fertilidade da natureza. Já para a mitologia grega, Cibele tinha um lado sombrio, pois ela cobiçou Átis, que não a correspondeu e a quem a deusa fez castrar a si próprio. Assim, para os gregos, ela seria a deusa do desejo não correspondido. As duas acepções aparecem nos versos machadianos, todavia, o eu poético parece se colocar ao lado dos romanos desde o início, pois a chama “fecunda”. A versão

grega do mito aparece no terceiro verso da estrofe: “chamem-te outros morada triste e escura”, mas o verso que segue revela como o eu poético concebe Cibele: “chamo-te glória, chamo-te descanso”. Cibele serve ao eu poético de dois modos, pelas duas mitologias, por representar o seu desejo não correspondido e por ser a terra fecunda para onde ele irá volver, como anunciado na estrofe anterior. Esse jogo com a mitologia revela não apenas o conhecimento de Machado acerca dos mitos, mas especialmente como soube costurar esses mitos à sua escritura. Não bastasse, Cibele nos leva a Houssaye novamente. A grafia do nome naquele século era Cybele e encontramos a deusa em poemas das duas obras de Houssaye que consultamos para o estudo dessa epígrafe: *Poésies complètes* e *Oeuvres poétiques*. No primeiro livro há quatro menções à Cybele, sendo a que mais se aproxima do sentido adotado por Machado, “Cybele fecunda”, a da página 89, na qual a deusa se associa à “natureza fecunda”[378] no poema “Ode panthéiste dediée a Homére”. No segundo livro, por sua vez, as menções à deusa são apenas duas, sendo a que se encontra no poema dedicado a La Fontaine, “Aux poëts”, a que mais se aproxima do sentido adotado pelo poeta brasileiro, pois Cibele é chamada “nossa mãe fecunda”.[379] Desse modo, o eu poético machadiano parece partilhar da mesma concepção do francês ao imprimir sua Cibele também fecunda.

A décima segunda estrofe dessa segunda parte dos “Versos a Corina” traz novamente os lamentos e murmúrios do eu poético, já unido à terra pelo abraço; e na estrofe seguinte, a maior do poema, com vinte e um versos no total, surgirá Corina:

> Assim falei. E murmurando aos ventos
> Uma blasfêmia atroz – estreito abraço
> Homem e terra uniu, e em longo espaço
> Aos ecos repeti meus vãos lamentos.
>
> Mas, tu passaste… Houve um grito
> Dentro de mim. Aos meus olhos
> Visão de amor infinito,

Visão de perpétuo gozo
Perpassava e me atraía,
Como um sonho voluptuoso
De sequiosa fantasia.
Ergui-me logo do chão,
E pousei meus olhos fundos
Em teus olhos soberanos,
Ardentes, vivos, profundos,
Como os olhos da beleza
Que das escumas nasceu…
Eras tu, maga visão
Eras tu o ideal sonhado
Que em toda a parte busquei,
E por quem houvera dado
A vida que fatiguei;
Por quem verti tanto pranto,
Por quem nos longos espinhos
Minhas mãos, meus pés sangrei![380]

O leitor pode supor ser Corina quem passa na estrofe, todavia, seu nome apenas aparece no último verso da última estrofe do poema, sendo exatamente a última palavra. Corina surge como um oásis para o eu poético, sua aflição parece se amenizar. Contudo, não é a Corina real quem está diante do eu poético, mas uma alucinação que nos é trazida por vocábulos como “visão”, “sonho”, “fantasia”, “maga”, “ideal”. Já no início da estrofe sabemos que Corina não fica: “mas, tu passaste (…)”, e dá sequência à frase uma imagem bastante forte, de um grito aprisionado, pois o eu poético coloca o grito dentro de si. Corina é tida como o “para sempre” do eu poético: “amor infinito”, “perpétuo gozo”. Porém, esses termos vêm precedidos do termo “visão”, que distancia esse amor e esse gozo de algo que possa se concretizar. O passar do primeiro verso da estrofe ganha, no quinto, um prefixo e Corina *per*passa e atrai, “como um sonho voluptuoso”. A nossa hipótese de que essa Corina é uma alucinação se intensifica nesse verso pelo “sonho” e pela “fantasia” desse e do verso seguinte, respectivamente. A atração de

Corina foi suficiente para levantar o eu poético do chão e os olhos dos amantes se encontram. O décimo quarto e o décimo quinto versos voltam a escrever essa mulher como uma alucinação, pois a define “maga visão” e “ideal sonhado”. No segundo caso aparentemente o grau de fantasia dobra, já que o ideal é o par antitético do real e, logo, se opõe a ele e, além disso, é um “ideal sonhado”, sendo o sonho o par antitético da realidade, opõe-se a ela. Desses versos em diante o eu poético dá conta de esclarecer ao leitor que era essa a sua busca e por ela que tanto sofrera.

As duas estrofes que seguem estão indissociavelmente ligadas à última estrofe do poema:

Mas se minha alma, acaso, é menos pura
Do que era pura nos primeiros dias,
Porque não soube em tantas agonias
Abençoar a minha desventura;

Se a blasfêmia os meus lábios poluíra,
Quando, depois do tempo e do cansaço,
Beijei a terra no mortal abraço
E espedacei desanimado a lira;

Podes, visão formosa e peregrina,
No amor profundo, na existência calma,
Desse passado resgatar minha alma
E levantar-me aos olhos teus, — Corina![381]

Na décima quarta e décima quinta estrofes, o eu poético se utilizará da conjunção condicional “se” para traçar seus infortúnios, que poderão ser amparados na última estrofe por Corina, aquela que nos dois últimos versos do poema tem o poder de resgatar a alma do eu poético e levantar os olhos dele, os levando aos dela. Assim, a décima quarta estrofe retoma a pureza dos primeiros dias já trazida pela primeira estofe dessa segunda parte e a desventura de ser, agora, menos pura; e a décima quinta retoma o abraço mortal ao qual o poeta cansado se entregara na décima segunda

estrofe, pouco antes da visão de Corina. Na estrofe final é dado, justamente pelo verbo poder, o poder à Corina de resgatar a alma e levantar os olhos do eu poético, o que seria feito “no amor profundo, na existência calma”. Nessa estrofe novamente Corina é chamada “visão”, o que confirma a hipótese de o eu poético ter tido uma alucinação; e, não bastasse, ela é aqui chamada “peregrina”, confirmando o que já fora anunciado na décima terceira estrofe, quando o eu poético nos diz: “mas, tu passaste (…)”, pois o peregrino é aquele que está de passagem. Ademais, na primeira estrofe da primeira parte a “forma peregrina” já fora atribuída à Corina.

Encerra-se o canto de aflição do eu poético que se imprimiu totalmente romântico, como quem morre de amor por uma mulher idealizada, uma visão peregrina e poderosa. Pudemos perceber pouco do poema da epígrafe na composição machadiana, de modo que, como apontamos, os versos de Houssaye parecem servir mais de mote para a composição que de tema; é como se o pobre coração do poeta tivesse cantando seu hino de aflição, encorajado pelos versos franceses.

III

III.

Se tu pudesses viver um dia na minha alma…
feliz criatura, tu saberias o que é sofrer!
Mickiewicz — Sonetos da Crimeia

Quando voarem minhas esperanças,
Como um bando de pombas fugitivas;
E destas ilusões doces e vivas
Só me restarem pálidas lembranças;

E abandonar-me a minha mãe Quimera,
Que me aleitou aos seios abundantes;

E vierem as nuvens flamejantes
Encher o céu da minha primavera;
(…)[382]

Dos “Versos a Corina”, a parte III teve três publicações: a primeira no *Correio Mercantil*, de 26 de março 1864; depois, no mesmo ano, nas *Crisálidas*; e, em 1901, nas *Poesias completas*. Na primeira publicação, o título da parte ganha o título do todo, assim, a parte III dos “Versos a Corina” é intitulada como o todo, “Versos a Corina”. Na segunda publicação, a parte é numerada pelo algarismo romano III e é acompanhada da epígrafe mais o nome do autor da epígrafe e o nome da obra da qual Machado diz ter retirado os versos dessa epígrafe. Na terceira publicação, há apenas o nome da obra da epígrafe. Além disso, a oitava e nona estrofes desse poema nas *Crisálidas* foram expurgadas da publicação de 1901.

Apesar do grande desfile de nomes que Machado nos apresenta em suas epígrafes, Adam Mickiewicz se destaca por aparecer três vezes e somente no primeiro livro de poemas, *Crisálidas*: nas epígrafes dos poemas “Polônia” e na parte III dos “Versos a Corina” e na tradução “Alpujarra”. Além disso, Mickiewicz não é um nome comum nos estudos latinos da literatura, sendo, inclusive, pouca a fortuna crítica em língua portuguesa que se dedique a esse poeta polonês. A frequência com que o poeta polaco aparece no livro de Machado o torna uma referência clara, ou, ao menos uma referência para três de seus poemas.

Essa terceira parte dos “Versos a Corina” é composta de sete quadras de decassílabos com rimas intercaladas mais uma única estrofe de 23 versos, sendo 21 alexandrinos com rimas emparelhadas, e os versos intermediários, décimo quarto e décimo quinto versos, de cinco e seis sílabas poéticas, respectivamente, que, juntos, formam um alexandrino. Por fim, há uma última quadra que encerra o poema, na mesma estrutura das quadras anteriores. Na epígrafe, Machado aponta os *Sonetos da Crimeia* como fonte daqueles versos. Consultando tais sonetos, tanto na versão francesa[383] quanto na polonesa,[384] não pudemos encontrar versos semelhantes. Porém, ao lermos os versos que compõem as “Poésies diverses”, presentes no primeiro volume de *Oeuvres*

poétiques complètes (1841), tradução de Christiano Ostrowski, encontramos versos semelhantes na parte intitulada “Elégies”, no poema “A D. D.”. Sendo assim, podemos inferir que Machado possa ter se enganado ao apontar tais versos como pertencendo aos *Sonetos da Crimeia*. Essa confusão de Machado ao indicar a fonte de sua epígrafe pode justificar a ausência desse poema no artigo de Knowlton Junior (1981). O estudioso conhece as *Crisálidas* machadianas, trabalha os outros poemas que fazem referência a Mickiewicz, “Polônia” e “Alpujarra”, mas nem se quer cita a parte III dos “Versos a Corina” e sua epígrafe.

A epígrafe de Mickiewickz convida o leitor, ou mesmo a própria Corina, a conhecerem o sofrimento daquele eu poético, que sofre poeticamente de amor. Na epígrafe há a construção de uma antítese, dada pelos vocábulos “feliz” e “sofrer”: ela, que é “feliz criatura”, e ele, que sofre na alma. Nas palavras de Mickiewicz: “se tu pudesse viver um dia na minh’alma… feliz criatura, tu saberias o que é sofrer”.[385]

As três primeiras estrofes do poema constroem uma argumentação entre si acerca de um dia futuro. Essa argumentação levará à quarta estrofe, que mostra como agirá o eu poético quando esse dia chegar:

Quando voarem minhas esperanças,
Como um bando de pombas fugitivas;
E destas ilusões doces e vivas
Só me restarem pálidas lembranças;

E abandonar-me a minha mãe Quimera,
Que me aleitou aos seios abundantes;
E vierem as nuvens flamejantes
Encher o céu da minha primavera;

E raiar para mim um triste dia,
Em que, por completar minha tristeza,
Nem possa ver-te, musa da beleza,
Nem possa ouvir-te, musa da harmonia;

Quando assim seja, por teus olhos juro,
Voto minha alma à escura soledade,
Sem procurar melhor felicidade,
E sem ambicionar prazer mais puro.[386]

Notemos que as estrofes se interligam mesmo pela pontuação, pois as três primeiras se encerram com ponto e vírgula, ao passo que somente a quarta trará o ponto-final. O dia impresso nas estrofes iniciais não é um dia de felicidade, mas de sofrimento, como poderíamos supor pela epígrafe. Já não há esperanças, as "ilusões doces e vivas" viraram lembrança, a Quimera o abandonara e as nuvens de fogo cobriam o céu que antes era de primavera. Esse céu primaveril da segunda estrofe e as ilusões da primeira revelam que houve um momento de felicidade, ademais as "nuvens flamejantes" da segunda estrofe casam perfeitamente pela Quimera trazida no começo dessa mesma estrofe e em letra maiúscula. A Quimera remonta ao ser de corpo de leão e de cabra da mitologia grega que soltava fogo pelas ventas. Além disso, a Quimera pode ser popularmente entendida como qualquer fantasia. Assim, no início da estrofe, a Quimera que aleitava o eu poético o enchia de fantasias, ao passo que no final dessa mesma estrofe será a aberração mitológica que cospe fogo sobre o céu de primavera. Por fim, a terceira estrofe afirma que esse dia será de tristeza e Corina aparecerá travestida da "musa de beleza" que o eu poético não pode ver e da "musa da harmonia" que ele não pode ouvir. Atentemo-nos para o fato de que não é a primeira vez que a beleza acompanha Corina, ela já aparecia na epígrafe e no poema daquela primeira parte. Enfim, quando tal dia chegar, na quarta estrofe, o eu poético se entregará à solidão.

A quinta e sexta estrofes continuarão descrevendo como se sentirá o eu poético no dia de solidão, quando não mais estiver próximo à Corina:

Como o viajor que, de falaz miragem
Volta desenganado ao lar tranquilo,
E procura, naquele último asilo,
Nem evocar memórias da viagem;

Envolvido em mim mesmo, olhos cerrados
A tudo mais, — a minha fantasia
As asas colherá com que algum dia
Quis alcançar os cimos elevados.[387]

Novamente as estrofes estão interligadas não só pelo conteúdo semântico, mas pela pontuação. Nos chama atenção, na quinta estrofe, a miragem, que nos faz recordar o que apontamos como uma espécie de oásis na parte anterior, na qual o eu poético parece ter uma visão de Corina. Na sexta estrofe, a solidão é ressaltada, já que o eu poético está envolvido em si mesmo e a fantasia trazida pela Quimera, na segunda estrofe, colhe as asas.

A sétima estrofe reforça a importância de Corina para o eu poético:

És tu a maior glória de minha alma,
Se o meu amor profundo não te alcança,
De que me servirá outra esperança?
Que glória tirarei de alheia palma?[388]

Notemos que as indagações impressas na estrofe são feitas pelo eu poético para si mesmo e acabam por afirmar que, para ele, Corina é a única esperança e a única glória que interessam.

Partindo para a penúltima estrofe do poema, e também a mais longa, temos apontados oito casais da poesia clássica, oito poetas e suas musas:

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.[389]

Tasso e Leonor, Horácio e Lídia, Dante e Beatriz, Camões e Catarina, Ovídio e Corina, Propércio e Lésbia e Tibulo e Délia. É como se o eu poético se colocasse junto de sua amada, no mesmo patamar que ocupam os clássicos nomes, e quisesse seguir o exemplo daqueles que em seu labor poético cantaram e eternizaram o nome de suas amadas. Esse eternizar, relacionado a Tasso e Leonor, parece justamente se opor ao "calar" da epígrafe de Dante para o conjunto dos "Versos a Corina". Depois de citar todos esses nomes, o eu poético reafirma: "esta a glória que fica, eleva, honra e consola, / Outra não há melhor". O fato de o eu poético se colocar ao lado dos clássicos poetas e indicar isso como glória nos faz abrir os olhos para outra possível leitura do poema. Não se trata aqui de rogar pelo amor de uma mulher que o levaria a glória, mas da própria palavra, da própria poesia. O que para o poeta é mais glorioso que a eternidade de seus versos? Tasso, Horácio, Dante, Camões, Ovídio, Propércio e Tibulo não alcançaram a glória pelas mulheres que amaram, mas pelos versos que escreveram a elas.[390]

A estrofe final é um pedido de que seus versos não caiam no esquecimento:

Ah! Faze que estas ilusões tão vivas

Nunca se tornem pálidas lembranças;
E nem voem as minhas esperanças
Como um bando de pombas fugitivas![391]

Essa última estrofe é uma reconstrução da primeira, todavia, num tom mais esperançoso. Na primeira estrofe, o eu poético construía a possibilidade de um dia em que suas esperanças voariam tais qual "pombas fugitivas" e suas "ilusões doces e vivas" seriam apenas "pálidas lembranças". Aqui, o eu poético inverte essa ordem para clamar pelo inverso, que nunca as ilusões sejam lembranças nem as esperanças se assemelhem às fugitivas aves. Pensando na eternização do seu labor poético, podemos entender que o que o eu poético almeja é não ser esquecido.

A epígrafe, no caso dessa terceira parte, serve especialmente para acentuar o sofrimento do eu poético. O dia construído nas três primeiras estrofes do poema pode ser aquele mesmo dia em hipótese na epígrafe. Além disso, se nos lembrarmos que o poema do qual Machado recorta a epígrafe é uma elegia, podemos aproximar seu dia longe de Corina à morte. Assim, apesar de não ressoar muito sobre a composição machadiana, a epígrafe é essencial para marcar desde o início o sofrer do eu poético.

IV

IV

Ne vois-tu pas?
A. M.

Tu que és bela e feliz, tu que tens por diadema
A dupla irradiação da beleza e do amor;
E sabes reunir, como o melhor poema,
Um desejo da terra e um toque do Senhor;

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;
(…)[392]

Essa parte dos “Versos a Corina” nos trouxe bastante inquietação. A sua epígrafe, além de ser uma frase bastante genérica em francês, “tu não vês?”,[393] vem assinada apenas com as iniciais “A. M.”. Esse texto da epígrafe geralmente viria acompanhado de uma complementação, como “e tu não vês que a mudança constante / está perdendo em desejos os tempos de felicidade?”.[394] Machado, provavelmente teria recortado esses versos de um período inteiro. Os versos assim, como Machado os imprimiu, só puderam ser encontrados em manuais de ensino do francês daquele século, como o *A key to Pinney and Arnoult’s French grammar* (1861). Achamos muito improvável que Machado tenha retirado sua epígrafe de um livro de idiomas. A segunda e terceira tentativas de encontrar tais versos também foram frustradas: a hemeroteca da Biblioteca Nacional e a base de dados organizada pela pesquisadora Marta de Senna no endereço eletrônico <http://machadodeassis.net/dtb_index.asp>. Na hemeroteca, buscamos o trecho da epígrafe em periódicos cariocas que circularam nas décadas de 1850 e 1860, nada foi encontrado. Na base de dados organizada por Senna, buscamos pistas de algum possível autor com essas iniciais, também nada foi encontrado. Fizemos então uma breve pesquisa de autores franceses que pudessem ter em seus nomes as iniciais que abreviam a epígrafe; nessa pesquisa, limitamo-nos aos séculos XVIII e XIX, apesar de sabermos que as epígrafes machadianas também vieram de outros séculos. Chegamos aos nomes de Antoine de La Motte, André Morellet e Alfred Musset. Em La Motte, um trecho parecido com a epígrafe machadiana está na fala da personagem Hersile, na primeira cena do segundo ato da tragédia *Romulus* (1722): “tu não vês que tem os pés cercados por traidores?”.[395] O tom da epígrafe se distancia do tom dessa parte dos “Versos a Corina” e a ausência de outra referência a La Motte na obra machadiana nos faz

desconfiar que essa não seja a fonte da epígrafe. Para Morellet, encontramos frase semelhante à da epígrafe numa obra não sua, mas de Ann Radcliffe,[396] *The Italian* (1797) ou *L'Italien, ou le Confessional des pénitens noirs* (1798), a qual ele traduziu para o francês. Não acreditamos que a epígrafe venha daí pelo fato de Machado dar a assinatura "A. M." para a epígrafe. Se pensarmos, por exemplo, nas epígrafes de Adam Mickiewicz, as quais o poeta de Corina afirma em nota ter consultado a tradução de Christiano Ostrowski, veremos que, apesar da tradução, quem assina as epígrafes é Mickiewicz. Aliás, também pensamos na possibilidade de essa ser outra epígrafe de Mickiewicz, já que as iniciais são as mesmas, mas não encontramos palavras semelhantes nas traduções de Ostrowski, e a outra epígrafe assinada pelo escritor polaco bem como a tradução "Alpujarra" não trazem apenas as iniciais do poeta, mas seu sobrenome. Por fim, sabemos que Musset não é novidade nas epígrafes, seu nome assina não só a epígrafe de "Nunca mais", poema disperso, como a de "Quinze anos", estudado algumas páginas antes neste capítulo. No poema "Chanson", publicado em 1863 na nona edição das *Première Poésies*, o trecho utilizado por Machado se repete quatro vezes, sempre no terceiro verso de cada uma das quatro quadras que compõem o poema, como no exemplo que demos acima: "e tu não vês que a mudança constante / está perdendo em desejos os tempos de felicidade?".[397] O poema "La nuit d'octobre", das *Poésies complètes* (1840), traz outra indagação com essa mesma estrutura: "tu não vês então, ao luar, / Dobrar como antigamente um belo corpo nos teus braços, / E se no caminho que tu pensaste a Fortune / Atrás dela, cantando, tu não marchavas?".[398] Essas duas composições se aproximam um pouco mais do poema machadiano por tratarem ambas do sofrimento do poeta, e, no caso da segunda, temos que ressaltar que o poema é construído no diálogo entre o poeta e a musa. Contudo, é impossível tecer qualquer afirmação sobre Machado ter recortado versos deste ou daquele poema ou se eles realmente são de Musset, pois nas assinaturas anteriores o nome do poeta era escrito "Alfred de Musset". Assim, encontramo-nos numa "epígrafe sem saída", restando a análise do texto e relacionando-o com o pouco que Machado nos deu.[399]

A quarta parte dos “Versos a Corina”, bem como as demais, já era conhecida do público quando da publicação das *Crisálidas*. Essa parte fora impressa sob o título “Versos a Corina” no *Diário do Rio de Janeiro* em 16 de abril de 1864 e ainda no mesmo ano no *Diário Oficial do Império do Brasil*, em 18 de setembro. Talvez a proximidade da publicação nos periódicos com a publicação no livro tenha sido a causa de algumas linhas escritas pela crítica, que apontava certa incoerência em chamar de *Crisálidas* composições já conhecidas do público. Além disso, o poema também compôs as *Poesias completas* em 1901. Com exceção das *Crisálidas*, em nenhuma outra publicação do poema há epígrafe.[400]

Com relação à estrutura dessa quarta parte dos “Versos a Corina”, temos um total de dezesseis quadras de versos alexandrinos e rimas alternadas. Porém, há uma particularidade que merece destaque nesse poema. Ele é, a partir da terceira estrofe, dividido em cinco partes: “As brisas” e “A luz”, de duas estrofes cada; e “As águas”, “As selvas” e “O poeta”, de três estrofes cada. Desse modo, as três primeiras estrofes do poema se encarregam de chamar Corina para ouvir as canções que seguem. O chamamento se dá em cada uma dessas estrofes pelo pronome pessoal “tu”, e Corina será exaltada nos versos:

Tu que és bela e feliz, tu que tens por diadema
A dupla irradiação da beleza e do amor;
E sabes reunir, como o melhor poema,
Um desejo da terra e um toque do Senhor;

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;

Tu que, como a ilusão, entre névoas deslizas
Aos versos do poeta um desvelado olhar,
Corina, ouve a canção das amorosas brisas,
Do poeta e da luz, das selvas e do mar.[401]

Notamos o exagero da exaltação de Corina já na primeira estrofe, quando o eu poético diz ser essa mulher coroada pela “dupla irradiação da beleza e do amor”. O final dessa estrofe retomará a primeira parte dos “Versos a Corina”, na qual o eu poético conta, também na primeira estrofe, que Corina nascera do beijo da terra e do olhar do Senhor. Nessa quarta parte, o eu poético dá à Corina a capacidade de reunir “um desejo da terra e um toque do Senhor”. A referência à primeira parte parece bastante clara, já que o beijo se relaciona ao desejo, que é um tanto quanto carnal, terreno, e o olhar se relacionará, por sua vez, ao toque, por serem ambos divinos. Esse movimento de retomada mostra como cada uma das partes dos “Versos a Corina” não constituem partes independentes, mas estão dispostas e foram compostas em relação com as demais, ainda que pudessem ser lidas separadamente nas publicações que se deram nos periódicos. Assim, a parte lida separadamente não perde sua essência de poema, mas certamente dialoga com as demais quando dispostas em conjunto.

A estrofe que segue ainda dá conta da criação de Corina e a relaciona à pureza, por ter nascido quando a terra não tinha pecado e ainda relaciona essa mulher à musa, Laura, de Petrarca e a arte de Rembrandt. E é finalmente na terceira estrofe que, chamando Corina pelo nome, no terceiro verso, o eu poético a convidará para ouvir a canção “das amorosas brisas, / Do poeta e da luz, das selvas e do mar”. Iniciam-se então as estrofes dessas canções, sendo a primeira a canção das brisas:

AS BRISAS

Deu-nos a harpa eólia a excelsa melodia
Que a folhagem desperta e torna alegre a flor,
Mas que vale esta voz, ó musa da harmonia,
Ao pé da tua voz, filha da harpa do amor?

Diz-nos tu como houveste as notas do teu canto?
Que alma de serafim volteia aos lábios teus?
Donde houveste o segredo e o poderoso encanto

Que abre a ouvidos mortais a harmonia dos céus?[402]

A primeira estrofe da canção das brisas trará o som do vento, que seria dado pela “harpa eólia” e que produziria elevada melodia, e a partir da metade da estrofe o eu poético dessa canção questiona de que vale a voz do vento ao pé da voz de Corina, uma voz “filha da harpa do amor”. A estrofe seguinte dá conta de fazer três perguntas à Corina, porém, tais perguntas não carecem de resposta, antes servem para continuar a exaltar essa mulher que beira a divindade. O eu poético das brisas quer saber de onde vêm as notas do canto de Corina, qual é a “alma de serafim” que está em torno dos lábios dela e de onde vem o segredo do seu encanto que é capaz de despertar até os ouvidos mortais. Em resumo, o que se tem são as brisas falando da característica de seu canto para depois falar de Corina e exaltá-la em relação ao canto apresentado anteriormente. Todos os demais cantos dos elementos da natureza farão processos semelhantes: tratarão de características suas para colocar Corina acima de tudo, de modo que parece ser tal mulher, então, superior à própria natureza.

O próximo canto é o da luz.

A LUZ

Eu sou a luz fecunda, alma da natureza;
Sou o vivo alimento à viva criação.
Deus lançou-me no espaço. A minha realeza
Vai até onde vai meu vívido clarão.

Mas se derramo vida a Cibele fecunda,
Que sou eu ante a luz dos teus olhos? Melhor,
A tua é mais do céu, mais doce, mais profunda,
Se a vida vem de mim, tu dás a vida e o amor.[403]

Chama atenção no primeiro parágrafo para a sua fecundidade e sua realeza, que “vai até onde vai o meu vívido clarão”. Além disso, há uma referência ao *fiat lux* bíblico[404] no terceiro verso da estrofe,

quando a luz se coloca como aquela que foi lançada por Deus no espaço. E, na estrofe seguinte, a referência será à “Cibele fecunda”, que também está naquela segunda parte dos versos à Corina e que desde lá era adjetivada como tal. Novamente se dá um questionamento que pretende exaltar Corina: “que sou eu ante a luz dos teus olhos?”. E a resposta que segue é: “melhor”. Corina é então dita “mais do céu, mais doce, mais profunda”. Logo, novamente suas características sobrepõem-se à natureza.

O canto das águas dá sequência ao poema:

AS ÁGUAS

Do nume da beleza o berço celebrado
Foi o mar. Vênus bela entre espumas nasceu.
Veio a idade de ferro, e o nume venerado
Do venerado altar baqueou: — pereceu.

Mas a beleza és tu. Como Vênus marinha,
Tens a inefável graça e o inefável ardor.
Se paras, és um nume; andas, uma rainha,
E se quebras um olhar, és tudo isso e és amor!

Chamam-te as águas, vem! Tu irás sobre a vaga
A vaga, a tua mãe, que te abre os seios nus,
Buscar adorações de uma plaga a outra plaga,
E das regiões da névoa às regiões da luz![405]

Dessa vez, ao invés de falar de características suas e sobrepor as de Corina, o canto das águas comparará Corina à “Vênus bela”, que nasceu das espumas da água do mar. Na primeira estrofe, o eu poético dirá que a veneração à deusa da mitologia romana acabou com a idade de ferro. Contudo, a estrofe seguinte iniciará com a conjunção adversativa “mas”, que mostra que ainda que a deusa da beleza já não seja venerada, a beleza é a própria Corina: “mas a beleza és tu”. E na sequência até mesmo os movimentos de Corina serão exaltados, e, a partir do parar, do andar ou do seu olhar, ela

poderá ser um nume, rainha ou amor: “se paras, és um nume; andas, umas rainha, / E se quebras um olhar, és tudo isso e és amor”. Notemos que Corina é exaltada a tal ponto que ela não é possuidora da beleza e do amor, ela passa a ser a própria beleza, o próprio amor. A última estrofe dessa canção será um chamamento. As águas chamam Corina para que ela seja adorada de plaga em plaga, desde as regiões da névoa até as regiões da luz.

O penúltimo canto será o das selvas, que também trará uma deusa da mitologia romana: dessa vez, Diana, a deusa da caça e também associada à lua:

AS SELVAS

Um silêncio de morte entrou no seio às selvas.
Já não pisa Diana este sagrado chão;
Nem já vem repousar no leito destas relvas
Aguardando saudosa o amor e Endimião.

Da grande caçadora a um solícito aceno
Já não vem, não acode o grupo jovial;
Nem o eco repete a flauta de Sileno,
Após o grande ruído a mudez sepulcral.

Mas Diana aparece. A floresta palpita,
Uma seiva melhor circula mais veloz;
É a vida que renasce, é vida que se agita;
À luz do teu olhar, ao som da tua voz![406]

Apesar de a comparação não ser explícita, fica claro que a Diana de que a canção fala é metaforicamente Corina. Na primeira estrofe, há nas selvas “um silêncio de morte”, pois Diana já não habita aquele espaço nem por lá repousa aguardando a adoração de Endimião. Na mitologia grega Endimião era um pastor que se apaixonou por Selene, a deusa da lua. Por algum tempo Selene foi confundida na mitologia grega com Ártemis, que é Diana para os romanos. Acreditamos ser daí a construção da estrofe que traz

Endimião e Diana como amantes. Na estrofe que segue, Diana continua ausente das selvas, que se quer um aceno dela tem e que vive uma “mudez sepulcral”, pois nem o eco da flauta de Sileno, seguidor do deus Dionísio, podia ser ouvido. Observemos que a “mudez sepulcral” dessa estrofe parece bastante apropriada ao “silêncio de morte” da estrofe anterior. Contudo, na terceira estrofe dessa canção, Diana, que se nos recordarmos também estava naquela primeira parte, volta às selvas e todo o ar fúnebre das estrofes anteriores dá lugar à palpitação da floresta, a seiva por ela produzida é melhor e mais veloz e a vida que estava morta renasce e se agita.

A última canção será a do poeta, que se compara às selvas quando estavam sem Diana e diz terem corrido seus dias “na solene mudez da grande solidão”:

O POETA

Também eu, sonhador, que vi correr meus dias
Na solene mudez da grande solidão,
E soltei, enterrando as minhas utopias,
O último suspiro e a última oração;

Também eu junto a voz à voz da natureza,
E soltando o meu hino ardente e triunfal,
Beijarei ajoelhado as plantas da beleza
E banharei minha alma em tua luz, — Ideal!

Ouviste a natureza? Às súplicas e às mágoas
Tua alma de mulher deve de palpitar;
Mas que te não seduza o cântico das águas,
Não procures, Corina, o caminho do mar![407]

O final da primeira estrofe da canção do poeta retomará a segunda parte dos “Versos à Corina”, quando o eu poético diz ter soltado seu “último suspiro”, pois naquela parte o eu poético tecia lamentos à natureza e soltava “entre lágrimas um canto”. Na

penúltima estrofe do poema ele claramente junta sua voz à da natureza enquanto solta seu “hino ardente e triunfal”, e tal qual se faz diante dos deuses, o eu poético submisso se propõe a futuramente beijar de joelhos as “plantas da beleza” e banhar sua alma na luz de Corina. Novamente ela é aproximada das divindades, não apenas pelo fato de o eu poético se propor a se ajoelhar, mas também por ele querer banhar sua alma, e não o corpo, na luz de Corina. A estrofe final nos fará lembrar o questionamento da epígrafe: “tu não vês?”,[408] pois inicia com questão semelhante: “ouviste a natureza?”. É como se por essas indagações o eu poético quisesse chamar a atenção de Corina para as súplicas feitas por ele, e isso fica claro na estrofe, quando ele afirma que a tais súplicas e a tais mágoas deveriam fazer palpitar o coração de mulher de Corina. A estrofe e o poema finalizam com um pedido à Corina, que ela não escute aquele chamamento feito na canção das águas do mar e, entendemos nós, que ela ouça as súplicas do eu poético.

Assim, sem poder verificar com maior afinco como o texto da epígrafe se relaciona com o poema, limitamo-nos a reafirmar que a epígrafe parece constituir uma tentativa de chamar a atenção de Corina para aqueles que por ela clamam, revelando novamente um caminho bastante romântico de composição poética por meio da exaltação e quase divinização da mulher.

V

V

Povero mio core! Ecco una separazione
di piú nella mia scigurata vita!
Silvio Pellico

Guarda estes versos que escrevi chorando
Como um alívio à minha soledade,
Como um dever do meu amor; e quando
Houver em ti um eco de saudade,

Beija estes versos que escrevi chorando.

Único em meio das paixões vulgares,
Fui a teus pés queimar minha alma ansiosa,
Como se queima o óleo ante os altares;
Tive a paixão indômita e fogosa,
Única em meio das paixões vulgares.
(…)[409]

A penúltima parte dos “Versos a Corina” é escrita num tom ainda romântico, mas nos traz um eu poético que parece estar conformado em não ter a mulher amada e, pela primeira vez, seu nome sequer aparece e não há súplica para que esse amor volte, ao contrário, ele pede que “não busques reavivar a chama”.[410]

Essa quinta parte teve apenas uma publicação antes das *Crisálidas*, a saber, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 21 de abril de 1864. Assim como as demais partes publicadas em periódicos, ela leva o título do todo, “Versos a Corina”; todavia, pela primeira vez, a epígrafe aparece já na primeira publicação. Tanto a Comissão Machado de Assis (1976) quanto a pesquisadora Rutzkaya Queiroz dos Reis[411] apontam como sendo a data de publicação no periódico o dia 16 de abril daquele mesmo ano (data em que se publicara a quarta parte naquele periódico), mas consultando os arquivos digitalizados da hemeroteca da Biblioteca Nacional encontramos os versos machadianos dessa quinta parte apenas na data de 21 de abril, na seção intitulada “Variedade”. Além disso, tal qual as demais, a quinta parte figurou, sem epígrafe, nas páginas das *Poesias completas*, em 1901. Outras pequenas alterações se deram nos versos do poema da publicação em periódico para a publicação em livro. A primeira delas está no último verso da segunda estrofe: na publicação do *Diário*, o verso se iniciava com “único”, porém, o adjetivo não concorda em gênero com a “paixão indômita” que caracteriza, de modo que podemos supor ter sido essa uma alteração feita por Machado quando da revisão do texto para publicação em livro. Não julgamos a hipótese da gralha tipográfica aqui (apesar de ela ser plausível) pelo fato de fazer todo sentido na

nossa língua a mudança do gênero do adjetivo, do mesmo modo que parece uma correção machadiana também a perda da vírgula que o seguia tanto no primeiro quanto no último versos dessa segunda estrofe. A segunda alteração se dará na estrofe seguinte, também no primeiro e último versos, em que o vocábulo “Deus” é trocado por “amor”. Não bastasse, outra alteração se dá nessa mesma estrofe em seu terceiro verso e nos revela o trabalho de releitura e reescritura machadianos: o verso que no *Diário* se lia: “o meu amor fez-se, talvez, criança”; nos livros, lemos: “minha ilusão fez-me (…)”.[412] Talvez o cuidado em trocar, nesse verso, “amor” por “ilusão” seja não só uma escolha do que melhor se encaixa ao conteúdo do poema, mas uma opção para não repetir a palavra “amor”, que já ocupava o lugar de “Deus” nos outros dois versos alterados. Ademais, a Comissão Machado de Assis (1976) aponta um pequeno deslize gramatical no terceiro verso da nona estrofe, no qual o verbo “amar” deveria, ao final do verso, ser conjugado na segunda pessoa do singular. Porém, tal deslize se justifica pela estrutura rímica adotada em todas as estrofes do poema: rimas alternadas. Parece válido que se utilize “ama” no lugar de “amas”, para rimar com a “chama” do primeiro e quinto versos. Sobre a estrutura desse poema, já que entramos adiantadamente na questão, ela se mostra bastante singular. Além das rimas alternadas, temos versos sempre decassílabos distribuídos em dez estrofes de cinco versos cada. Somamos a isso o fato de, exceto na primeira e na última estrofes do poema, as quais são exatamente iguais,[413] o primeiro e o último versos de cada estrofe serem sempre iguais. Essa estrutura parece fazer todo sentido após nos atentarmos ao conteúdo do poema.

A epígrafe que acompanha a quinta parte dos “Versos a Corina” é um pequeno trecho do início do terceiro parágrafo do décimo oitavo capítulo de *Le mie prigione* (1832), de Silvio Pellico. Esse é um livro de memórias do dramaturgo italiano, o qual fora escrito durante o período que esteve preso (1820-1830) pelo fato de ter aderido à liberal *la carboneria*, uma sociedade secreta revolucionária da Itália. O trecho recortado por Machado é um dos vários em que o escritor italiano se refere à Maddalena, para quem ele não conseguira se declarar amorosamente. A epígrafe de Machado, “pobre do meu

coração! Eis uma separação / a mais na minha vida miserável!",[414] altera o texto de Pellico na primeira frase, pois no original italiano o trecho não se inicia "meu pobre coração", mas "vão desejo".[415] O "povero mio cuore", grafado sem a vogal "u" na epígrafe machadiana, também aparece em Pellico, mas no nono capítulo e seguido de outro trecho. Não encontramos justificativa para a troca das palavras, talvez Machado tenha escrito o trecho de memória, ou, ainda, tenha lucidamente feito a troca para um melhor casamento com a epígrafe da segunda parte, que traz, como vimos, "meu pobre coração".[416]

O poema inicia fazendo um pedido à Corina, que guarde aqueles versos escritos em meio ao choro e que são alívio à soledade do eu poético:

> Guarda estes versos que escrevi chorando
> Como um alívio à minha soledade,
> Como um dever do meu amor; e quando
> Houver em ti um eco de saudade,
> Beija estes versos que escrevi chorando.[417]

Essa soledade, a tristeza de quem está só, nos liga à epígrafe que também tinha um autor-personagem que escrevia no momento de tristeza e solidão. Além disso, o eu poético diz serem os versos "como um dever" de seu amor. Os versos deverão ser recobrados pela amada quando nela houver não a saudade, mas um simples eco dela. Esse eco de saudade acentua a distância entre o eu poético e sua amada, e parece reafirmar que ela não cultiva o mesmo sentimento por ele; assim, seria impossível sentir saudade, o que há é um eco dela. Para fechar a estrofe, o eu poético, como dissemos em nota, apenas troca o verbo que inicia o primeiro verso, guardar, por beijar: "beija estes versos que escrevi chorando".

Nas três estrofes que seguem, o eu poético cantará o que fez por Corina:

> Único em meio das paixões vulgares,
> Fui a teus pés queimar minha alma ansiosa,

Como se queima o óleo ante os altares;
Tive a paixão indômita e fogosa,
Única em meio das paixões vulgares.

Cheio de amor, vazio de esperança,
Dei para ti os meus primeiros passos;
Minha ilusão fez-me, talvez, criança;
E eu pretendi dormir aos teus abraços,
Cheio de amor, vazio de esperança.

Refugiado à sombra do mistério
Pude cantar meu hino doloroso;
E o mundo ouviu o som doce ou funéreo
Sem conhecer o coração ansioso
Refugiado à sombra do mistério.[418]

Na segunda estrofe, o que saltou aos nossos olhos foi o caráter divino que é dado à amada, já que o eu poético diz ter queimado aos pés de Corina sua alma, “como se queima o óleo ante os altares”. O mesmo ritual que se dá em louvor aos deuses ele o fez, mas não com óleo, com sua própria alma, e esse queimar justifica o adjetivo “fogosa”, que caracteriza sua paixão. A despeito da vulgaridade que a paixão costuma ter em relação ao amor, o eu poético trata de se justificar dizendo, no primeiro e último versos dessa estrofe, que sua paixão por Corina é “única em meio das paixões vulgares”. Em movimento semelhante, a estrofe seguinte trata de como o eu poético entregou à Corina sua ilusão e, num verso antitético que abre e encerra a estrofe, ele se mostra “cheio de amor, vazio de esperança”. A última estrofe com esse mesmo estilo será a quarta, que trata do canto empenhado pelo eu poético, o qual ele caracteriza como um som “doce ou funéreo”, e é esse último adjetivo que nos chama atenção, pois, ainda que de certa forma seja contrário ao que o acompanha, parece combinar perfeitamente com a “sombra do mistério” que está na estrofe e com o caráter de desilusão do poema. Além disso, o refúgio à sombra do

mistério nos rememora o refúgio à sombra do Altíssimo, presente no Salmo 91 da Bíblia.

A quinta estrofe do poema mostra a incapacidade do eu poético em abandonar sua paixão por Corina, e, como no final da segunda parte dos “Versos a Corina”, em que ela ganha o poder de levantar os olhos do eu poético, aqui, ela é capaz de reanimar sua incerteza:

Mas eu que posso contra a sorte esquiva?
Vejo que em teus olhares de princesa
Transluz uma alma ardente e compassiva
Capaz de reanimar minha incerteza;
Mas eu que posso contra a sorte esquiva?

Como um réu indefeso e abandonado,
Fatalidade, curvo-me ao teu gesto;
E se a perseguição me tem cansado,
Embora, escutarei o teu aresto
Como um réu indefeso e abandonado.

Embora fujas aos meus olhos tristes,
Minha alma irá saudosa, enamorada,
Acercar-se de ti lá onde existes;
Ouvirás minha lira apaixonada,
Embora fujas aos meus olhos tristes.[419]

Na quinta estrofe, o eu poético se coloca na posição de indefeso em relação à Corina, o que se pode verificar logo na estrofe seguinte, na qual ele se coloca “como um réu indefeso e abandonado” e a inevitabilidade já impressa na estrofe anterior também é confirmada nessa pelo adjetivo: “fatalidade”. Corina é novamente soberana, já que é ela quem, no penúltimo verso da sexta estrofe, dá o aresto (sentença) para o eu poético. A sétima estrofe parece completar o sentido das duas estrofes anteriores, pois ainda coloca Corina como por quem o eu poético é inevitavelmente atraído, ainda que ela fuja dos olhos dele, sua alma de poeta, “saudosa, enamorada”, estará em torno dela.

A oitava e nona estrofes também funcionam em conjunto:

Talvez um dia meu amor se extinga,
Como fogo de Vesta mal cuidado
Que sem o zelo da Vestal não vinga:
Na ausência e no silêncio condenado
Talvez um dia meu amor se extinga.

Então não busques reavivar a chama;
Evoca apenas a lembrança casta
Do fundo amor daquele que não ama;
Esta consolação apenas basta;
Então não busques reavivar a chama.

Guarda estes versos que escrevi chorando
Como um alívio à minha soledade,
Como um dever do meu amor; e quando
Houver em ti um eco de saudade,
Beija estes versos que escrevi chorando.[420]

A oitava estrofe falará da possibilidade de o amor do eu poético se extinguir, e a nona aconselhará Corina no que fazer caso isso aconteça. Dessa maneira, a oitava estrofe compara o amor sentido pelo eu poético ao "fogo de Vesta", a deusa mitológica romana do fogo, que não vinga sem o zelo das vestais. E ao contrário do que se pensaria, na nona estrofe o eu poético pede que, caso isso aconteça, Corina não busque reavivar a chama desse amor. Notemos que não apenas pela interpretação das estrofes, mas o próprio termo "chama" nos liga à estrofe anterior. Assim, o eu poético diz bastar a ele que ela tenha a lembrança "do fundo amor daquele que não ama[s]".[421] Para finalizar o poema, temos a repetição exata dos versos da primeira estrofe.

Feita essa leitura podemos fazer duas considerações. A primeira delas diz respeito a uma possível divisão temática das estrofes, já que, tirando a estrofe inicial e a final, temos um conjunto de três estrofes que tratam dos feitos apaixonados e devocionais do eu

poético para Corina; na sequência, mais três estrofes sobre como é impossível para o eu poético se esquivar do que sente por essa mulher; por fim, há duas estrofes que tratarão da possibilidade de esse amor se extinguir e do que deve ser feito com relação a isso. Esses conjuntos de estrofes que parecem se emaranhar umas às outras revelam a forte tessitura desse texto poético machadiano, que está não apenas no conjunto dos versos, mas na própria estrutura do poema, que repete na última a primeira estrofe, e que repete sempre os versos iniciais de cada estrofe no último. Esse caráter de fechamento que a estrutura configura nos dará a segunda consideração. A repetição dos versos em cada estrofe e das estrofes no poema parecem mostrar algo que está fechado, aprisionado, como Pellico na prisão em Milão em 1820, quando escreveu justamente a obra que serve de epígrafe para esse poema: *Le mie prigione*. Ao aprisionar seus versos, o eu poético parece colocar seu amor metaforicamente numa caixinha de lembranças, que é o que restou desse amor. Desse modo, a composição machadiana parece se relacionar com sua epígrafe não apenas por ser o eu poético de uma e o narrador-personagem de outra dois seres que não concretizaram seu amor, este por Madalena, aquele por Corina; mas Machado aproveita a prisão de Pellico, trazida indiretamente no texto da epígrafe, para aprisionar também seus versos, na estrutura e na temática.

VI

VI

O amor tem asas, mas ele também pode dá-
las.
Homero

Em vão! Contrário a amor é nulo o esforço humano;
É nulo o vasto espaço, é nulo o vasto oceano.
Solta do chão, abrindo as asas luminosas,
Minha alma se ergue e voa às regiões venturosas,

Onde ao teu brando olhar, ó formosa Corina,
Reveste a natureza a púrpura divina!

Lá, como quando volta a primavera em flor,
Tudo sorri de luz, tudo sorri de amor;
Ao influxo celeste e doce da beleza,
Pulsa, canta, irradia e vive a natureza;
Mais lânguida e mais bela a tarde pensativa
Desce do monte ao vale; e a viração lasciva
Vai despertar à noite a melodia estranha
Que falam entre si os olmos da montanha;
A flor tem mais perfume e a noite mais poesia;
O mar tem novos sons e mais viva ardentia;
A onda enamorada arfa e beija as areias,
Novo sangue circula, ó terra, em tuas veias!
(…)[422]

Chegamos, pois, ao fim dos “Versos a Corina”. Como aconteceu com a quarta parte, também não conseguimos, até o momento, identificar a fonte exata da epígrafe que acompanha os versos nas *Crisálidas*. Machado aponta Homero como autor de “o amor tem asas, mas ele também pode dá-las”. Todavia, não encontramos frase semelhante nas nossas buscas, nem mesmo passando a epígrafe para o francês, já que era nesse idioma que Machado lia a maioria dos clássicos. Também fizemos a tradução para o italiano, espanhol e inglês, mas a tentativa de localização continuou sendo frustrada. Tentamos, então, encontrar alguma semelhança na *Odisseia* ou na *Ilíada*, as duas obras homéricas que estavam nas prateleiras de Machado, segundo o inventário levantado por Massa.[423] Tentativa igualmente frustrada. Fizemos, por fim, outras duas tentativas: o banco de dados organizado por Senna[424] e a hemeroteca da Biblioteca Nacional (periódicos cariocas publicados nas décadas de 1850 e 1860). Também não encontramos palavras semelhantes. Sabemos, no entanto, e conforme expusemos no estudo da terceira parte desses “Versos a Corina”, que quando a sexta parte foi publicada, em 19 de setembro de 1864, no *Diário*

Oficial, ela tinha a mesma epígrafe daquela terceira parte, a qual, por sua vez, no livro aparece com algumas elisões: “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!”.[425] Essa era a epígrafe da sexta parte na publicação em jornal. Parece-nos provável que Machado tenha efetuado a troca da epígrafe da sexta parte a fim de não repeti-la; além disso, a epígrafe “homérica” traz certo caráter de encerramento, o que parece fazer sentido para essa última parte.

Com relação às publicações desse poema, como dissemos, ele estampou as páginas do *Diário Oficial* na data supra, em matéria datada de 10 de agosto de 1864, no quadro “Correspondência sobre novidades úteis”, no qual Júlio de Castilho afirma ter sido o poema publicado, antes, em jornal no Porto. Apesar disso, na nota para as *Crisálidas*, Machado o diz inédito. Além disso, a sexta parte também compôs os “Versos a Corina” das *Poesias completas*, mas, como as demais partes, sem epígrafe. Como era comum, alguns versos sofreram alterações de uma para outra publicação. A primeira alteração se deu no primeiro e segundo versos do poema e se repetiu na sétima estrofe (composta somente desses dois versos): o termo “nulo”, que aparecia na publicação do *Diário* e das *Crisálidas*, é trocado por “nada” em *Poesias completas*. A publicação nas *Poesias completas* também tratou de excluir dois versos da terceira estrofe e que figuravam nas demais publicações, a saber, o sétimo e oitavo versos. Tais versos apenas caracterizam a saudade e a tristeza do eu poético e não comprometem o sentido geral da estrofe. A última alteração se dá no segundo verso da décima primeira estrofe. Nas publicações de 1864 tínhamos: “que arrasta-se e murmura”, e na de 1901: “que passa e que murmura”.[426] Notemos que é possível, nesse caso, que a inserção do segundo pronome relativo “que” tenha se dado apenas para que a métrica não fosse prejudicada. Além disso, a carga semântica das palavras trocadas são diferentes, “arrasta” parece muito mais dolorido e pesaroso que “passar”.

Tal qual a quarta parte, a sexta também é composta de alexandrinos, mas apenas nas oito primeiras estrofes, as quais carregam rimas emparelhadas. As quatro oitavas seguintes são

escritas em verso heroico quebrado, e nelas rimarão o segundo e terceiro, o quarto e oitavo e o sexto e sétimo versos. Para encerrar, há uma quadra de rimas alternadas em versos que seguem a métrica das oitavas.

A impossibilidade de lutar contra o amor que sente por Corina, trazida da parte anterior a esta, é a temática que dá início ao poema de forma bastante acentuada: “em vão”.

Em vão! Contrário a amor é nulo o esforço humano;
É nulo o vasto espaço, é nulo o vasto oceano.
Solta do chão, abrindo as asas luminosas,
Minha alma se ergue e voa às regiões venturosas,
Onde ao teu brando olhar, ó formosa Corina,
Reveste a natureza a púrpura divina![427]

É nula a tentativa do “esforço humano, do “vasto espaço” ou do “vasto oceano”. Nem homem nem natureza podem lutar contra o amor. E como também nos trouxe a quinta parte em sua sétima estrofe, a alma do eu poético vai até Corina. Mais uma vez, temos a divinização de Corina, pois a alma do eu poético se ergue para chegar até ela, que, por sua vez, tem um olhar que, ainda que brando, carrega o poder de revestir a natureza de púrpura, que é exatamente a cor do manto dos reis, e essa púrpura é adjetivada “divina”, logo, dos deuses. Não só esse adjetivo ou o poder dado ao olhar de Corina, mas o fato de o eu poético, ou melhor, sua alma, ter que se erguer para chegar a ela marcam, novamente, a soberania dela em relação a ele. Além disso, podemos supor estar morto o eu poético, já que é sua alma que vai até Corina. Também é nessa estrofe que encontraremos o primeiro rastro da epígrafe, pois o eu poético traz suas “asas luminosas” para encontrar Corina.

A estrofe seguinte começará marcando um lugar que não é o habitado pelo eu poético, pois ele o chama “lá”:

Lá, como quando volta a primavera em flor,
Tudo sorri de luz, tudo sorri de amor;
Ao influxo celeste e doce da beleza,

Pulsa, canta, irradia e vive a natureza;
Mais lânguida e mais bela a tarde pensativa
Desce do monte ao vale; e a viração lasciva
Vai despertar à noite a melodia estranha
Que falam entre si os olmos da montanha;
A flor tem mais perfume e a noite mais poesia;
O mar tem novos sons e mais viva ardentia;
A onda enamorada arfa e beija as areias,
Novo sangue circula, ó terra, em tuas veias!

O esplendor da beleza é raio criador:
Derrama a tudo a luz, derrama a tudo o amor.[428]

Nesse lugar, onde há a presença de Corina, tudo é melhor e isso é exemplificado pela natureza, que “pulsa, canta, irradia e vive”. Tudo passa a ser mais. A natureza é “mais lânguida e mais bela”; a brisa vinda do mar (lembremos que na quarta parte Corina era comparada à Vênus na canção das águas na oitava estrofe) faz despertar a melodias dos olmos; “a flor tem mais perfume e a noite mais poesia”; no mar, “novos sons” e um ardor mais vivo; as ondas romanticamente beijam a areia da praia; e na terra toda circulará um “novo sangue”. Assim, Corina é aquela que dá vida à natureza, haja vista que na quarta estrofe o ambiente que a cerca será chamado pelo eu poético “festa de vida”. Corina é chamada, na curta terceira estrofe do poema, “esplendor da beleza” e ganha o poder divino de criar, por meio de seu “raio criador”. Essa estrofe, de certo modo, se liga à anterior pelo seu verso final, que mostra que Corina “derrama a tudo a luz, derrama a tudo o amor”. Se é ela quem “derrama a tudo a luz” e o amor, faz sentido que, no segundo verso da estrofe anterior, em sua presença tudo sorria de luz e de amor: “tudo sorri e luz, tudo sorri de amor”.

Para contrapor essa vivacidade de tudo que está em torno de Corina será composta a quarta estrofe:

Mas vê. Se o que te cerca é uma festa de vida,
Eu, tão longe de ti, sinto a dor mal sofrida

Da saudade que punge e do amor que lacera,
E palpita e soluça e sangra e desespera.
Sinto em torno de mim a muda natureza
Respirando, como eu, a saudade e a tristeza;
A saudade do bem e a tristeza do mal;
Tristeza sem irmã, saudade sem igual.
É deste ermo que eu vou, alma desventurada,
Murmurar junto a ti a estrofe imaculada
Do amor que não perdeu, co'a última esperança,
Nem o intenso fervor, nem a intensa lembrança.[429]

A primeira contraposição pode ser a conjunção adversativa que inicia a estrofe e o próprio ambiente em que está Corina, a "festa de vida", e o eu poético, longe dela e talvez morto (não literalmente, mas morto metaforicamente de amor). Ele, como supúnhamos pelo advérbio que inicia a segunda estrofe, "lá", se coloca, nessa estrofe, no segundo verso, "tão longe" dela e, portanto, num lugar que é caracterizado no verso nono como "ermo". Parece óbvio então que, longe dela, ele sofra de saudade e de amor, mas a dor que sente é intensificada quando há repetidamente o uso da conjunção aditiva "e", no quarto verso da estrofe: "e palpita e soluça e sangra e desespera". Da metade da estrofe em diante o eu poético nos dá pistas que sua alma buscará Corina, que vai "murmurar" junto dela a "estrofe imaculada / Do amor que não perdeu, co'a última esperança". Desse modo, vemos que o eu poético ainda tem uma última esperança de cantar seus versos de amor à Corina.

As três estrofes seguintes tratarão da busca do eu poético por Corina:

Sabes se te eu amei, sabes se te amo ainda,
Do meu sombrio céu alva estrela bem-vinda!
Como divaga a abelha inquieta e sequiosa
Do cálice do lírio ao cálice da rosa,
Divaguei de alma em alma em busca deste amor;
Gota de mel divino, era divina a flor
Que o devia conter. Eras tu.

No delírio
De te amar – olvidei as lutas e o martírio;
Eras tu. Eu só quis, numa ventura calma,
Sentir e ver o amor através de uma alma;
De outras belezas vãs não valeu o esplendor,
A beleza eras tu: — tinhas a alma e o amor.

Pelicano do amor, dilacerei meu peito,
E com meu próprio sangue os filhos meus aleito;
Meus filhos: o desejo, a quimera, a esperança;
Por eles reparti minha alma. Na provança
Ela não fraqueou, antes surgiu mais forte;
É que eu pus neste amor, neste último transporte
Tudo o que vivifica a minha juventude:
O culto da verdade e o culto da virtude,
A vênia do passado e a ambição do futuro,
O que há de grande e belo, o que há de nobre e puro.[430]

O eu poético, como a abelha que, inquieta e sedenta, vai da rosa ao lírio, também foi de “alma em alma em busca deste amor”. Mas ele categoricamente afirma, dada a pontuação dos versos, no sétimo e décimo versos: “eras tu”. Tal era esse amor que o eu poético esquece as lutas e o martírio anteriores e chama as outras belezas de vãs, em comparação com a beleza de Corina, que tinha “a alma e o amor” belos. Na sexta estrofe, as dores que essa busca causou no próprio eu poético são retratadas. Numa imagem romântica, ele se metaforiza “pelicano do amor”, que rasga o próprio peito e do seu sangue alimenta os filhos, que são “o desejo, a quimera, a esperança”. Assim, podemos entender que não era Corina quem alimentava as fantasias de amor do eu poético, mas ele próprio. Na busca por Corina, a alma do eu poético fraqueja, pois ele diz ter posto nesse empenho tudo o que trazia vida para sua juventude: “o culto da verdade e o culto da virtude, / A vênia do passado e a ambição do futuro, / O que há de grande e belo, o que há de nobre e puro”.

Na sétima estrofe o eu poético traçará duas questões a Corina acerca do empenho dele em buscá-la:

Deste profundo amor, doce e amada Corina,
Acorda-te a lembrança um eco de aflição?
Minha alma pena e chora à dor que a desatina:
Sente tua alma acaso a mesma comoção?

Em vão! Contrário a amor é nulo o esforço humano,
É nulo o vasto espaço, é nulo o vasto oceano![431]

A primeira questão nos retomará tanto a quinta quanto a segunda parte dos “Versos a Corina”, pois ele pergunta se não ocorreu à lembrança dela um eco da aflição dele. Podemos ler essa lembrança na nona estrofe da quinta parte, na qual o eu poético pede que caso Corina dele se recorde, não reavive a chama daquele amor, mas evoque apenas a “lembrança casta”. A segunda parte, por sua vez, pode ser lida na aflição, já que, recordando a epígrafe de Houssaye, aquele era o canto da aflição do pobre coração do eu poético. A última questão da estrofe questiona se Corina, ou ainda a alma dela, não se comove como a do eu poético. A resposta para as duas questões vem na estrofe, curta, seguinte, que é uma repetição dos dois primeiros versos do poema: “em vão! Contrário a amor é nulo o esforço humano, / É nulo o vasto espaço, é nulo o vasto oceano”.

Na sequência, têm início as oitavas em heroicos quebrados e notamos que, ainda que seja em vão, o eu poético continuará a buscar Corina e isso nos é mostrado na primeira palavra da estrofe, conjugada no futuro perfeito do verbo: “vou”:

Vou, sequioso espírito,
Cobrando novo alento,
Na asa veloz do vento
Correr de mar em mar;
Posso, fugindo ao cárcere,
Que à terra me tem preso,

Em novo ardor aceso,
Voar, voar, voar![432]

Como a abelha sequiosa da quinta estrofe que ia da rosa ao lírio, o seu “sequioso espírito” vai “correr de mar em mar” e ele se põe a fugir do cárcere que, para ele, é a terra que o tem preso. Isso, em primeira instância, parece dar fôlego à hipótese de o eu poético estar morto, já que está preso à terra e, num segundo momento, nos recorda o cárcere de Pellico, que serve de epígrafe para a parte anterior desses “Versos a Corina”.

As três estrofes seguintes funcionam em conjunto, regadas com a conjunção condicional “se” precedida pelo advérbio “então”, que cria uma condição que será resolvida na última estrofe do poema:

Então, se à hora lânguida
Da tarde que declina,
Do arbusto da colina
Beijando a folha e a flor,
A brisa melancólica
Levar-te entre perfumes
Uns tímidos queixumes
Ecos de mágoa e dor;

Então, se o arroio tímido
Que arrasta-se e murmura
À sombra da espessura
Dos verdes salgueirais,
Mandar-te entre os murmúrios
Que solta nos seus giros,
Uns como que suspiros
De amor, uns ternos ais;

Então, se no silêncio
Da noite adormecida,
Sentires – mal dormida –
Em sonho ou em visão,

Um beijo em tuas pálpebras,
Um nome aos teus ouvidos,
E ao som de uns ais partidos
Pulsar teu coração;

Da mágoa que consome
O meu amor venceu;
Não tremas – é teu nome,
Não fujas – que sou eu! –

FIM DOS VERSOS A CORINA[433]

Trabalho semelhante já fora empenhado na segunda parte dos "Versos a Corina", no qual a penúltima e antepenúltima estrofes criavam uma condição que tinha termo na última estrofe do poema. Aqui, as três estrofes iniciarão da mesma maneira "então, se (…)". As duas primeiras desse conjunto de três estrofes farão com que o eu poético chegue à Corina por meio da natureza. Na décima estrofe, será o "arbusto da colina" que levará a ela "tímidos queixumes" e, na décima primeira, será o "arroio tímido" que levará à amada "uns como que suspiros / De amor, uns ternos ais". Já na penúltima estrofe do poema, será o próprio sonho de Corina ou uma visão que ela venha a ter que levará a ela mesma um beijo nas pálpebras e um nome aos ouvidos. Todas essas hipóteses de acontecimentos são sanadas na estrofe final, na qual temos romanticamente marcada (ainda que o eu poético esteja possivelmente morto) a vitória do amor, pois ele venceu a mágoa que consumia o poeta. E, então, o eu poético revela que aquele nome que em sonho ou visão teria chegado, na estrofe anterior, aos ouvidos de Corina era o dela, e que quem falava era ele: "não tremas: – é teu nome, / Não fujas – que sou eu! –". Notemos que até a pontuação empregada nos versos colabora para a definição de qual era o nome dito e quem o dizia e, ademais, os versos unem o casal, já que traz ela pelo nome e ele, na estrofe final, que o dizia.

Pela impossibilidade de checar o texto de onde a epígrafe teria se originado, foi um tanto quanto difícil vê-la escorrer pela composição

machadiana. Todavia, poderíamos brevemente interpretar que as asas dadas pelo amor ao eu poético está justamente na busca que ele, talvez já morto, ainda empenha. Além disso, vale a pena elucidar a costura de uma parte na outra, como já dissemos. Apesar de poderem ser lidas separadamente, notamos que o conjunto da peça traz uma unidade eficaz e que acaba, por vezes, retomando, em uma, a outra parte.

Última folha

Última folha

Tout passe,
Tout fuit.
V. Hugo

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.
(…)[434]

Não haveria título mais apropriado para o poema que encerra as *Crisálidas*, “Última folha”. Diferente da maioria dos outros poemas, este fora publicado somente em livro, *Crisálidas* e *Poesias completas*, o que nos facilita o trabalho de elucidar as modificações que poderiam ter se dado de uma para outra publicação, já que a única diferença entre a publicação de 1864 e a de 1901 é a ausência da epígrafe de Victor Hugo na segunda.

Como pudemos notar nesse estudo inicial das epígrafes das *Crisálidas*, a temática, tanto das epígrafes quanto dos poemas, é variada. Jean-Michel Massa, comentando o primeiro livro de poemas machadiano, não encontra uma hipótese latente que justifique a composição do livro de poemas:

> Não encontramos um fio de Ariadne na sequência das vinte e duas peças de *Crisálidas*, vinte e oito, se contarmos as traduções. Não podemos classificá-las, nem utilizando a cronologia, nem agrupando-as segundo a natureza dos temas ou em função de alguma afinidade estética ou métrica.[435]

O que se observa no primeiro livro de poemas é um trabalho literário encerrado nele mesmo como se o poeta compusesse versos conduzidos por sua "Musa Consolatrix", para chegar agradecido a ela em sua última composição. Assim, as doze quadras[436] de "Última folha" compõem um poema de despedida da musa. O eu poético, que no primeiro poema do livro – "Musa Consolatrix" – tinha pedido a inspiração da musa, agora se despede dela e traz para o poema um ambiente ermo que se instala com o fim de sua inspiração. Contudo, ele anuncia que haverá um dia em que a musa voltará para inspirá-lo novamente.

O primeiro grande elo entre esses dois poemas que salta aos nossos olhos é a presença da musa, esse ser mitológico responsável pela inspiração dos poetas. Em "Musa Consolatrix", que abre o livro de poemas, o eu poético enaltece a presença da musa, que o protegerá dos males que possam existir. E no poema que encerra o livro, "Última folha", o eu poético intercede pela presença da musa, pede que ela volte trazendo seu conforto e levando embora a "escuridão" que fica sem sua presença. A abertura do livro com o poema "Musa Consolatrix" nos faz criar a hipótese de que o poeta escreveu seu livro inspirado pela musa, até que chegue sua "Última folha", na qual roga pela "última harmonia".

Para compor a epígrafe desse último poema, a escolha foi Victor Hugo. O poeta francês que também estreou pela poesia e também foi useiro das epígrafes publicou seu primeiro livro quando contava apenas vinte anos, *Odes e poesias diversas* (1822). À época da publicação das *Crisálidas*, Hugo já era um grande nome da literatura

francesa,[437] ou, como prefere Maria Cecília, um escritor consagrado.[438] A maior parte de suas obras teria sido publicada antes de 1864, dentre elas, algumas das que mais colaboraram para consagração do escritor: *Cromwell* (1827), *Notre-Dame de Paris* ou *O corcunda de Notre-Dame* (1831), *Os cantos do crepúsculo* (1835), *Os castigos* (1853) e *Os miseráveis* (1862), para citar apenas cinco.

Victor Hugo viveu mais da metade do século XIX e foi lido pelos brasileiros enquanto ainda vivia, coisa rara para um período em que a expectativa de vida na Europa beirava os quarenta anos. O francês era leitura comum entre os principais poetas românticos brasileiros que ilustram um trajeto de leitores e difusores da obra de Hugo no Brasil, tanto em traduções quanto em epígrafes. Podemos citar, a título de exemplo, Gonçalves Dias (1823-1864), Álvares de Azevedo (1831-1852), Casimiro de Abreu (1839-1860), Castro Alves (1847-1871) e outros.[439]

Machado se aproveitará de versos do poema “Les djinns”, publicados no volume *Les orientales* (1829), para servir de epígrafe para sua “Última folha”. A escolha de Machado parece apropriada se nos apoiarmos na temática dos dois poemas: a inspiração do poeta. No caso do eu poético brasileiro, ele anseia a presença da musa, que lhe trará a inspiração para os versos. Já o eu poético francês é inspirado pelos *djinns* e teme a vinda deles. Estão no poema machadiano o quarto e quinto versos da última estrofe do poema de Hugo, contudo, eles já não se encontram como no original, pois o poeta brasileiro inverte a ordem dos versos. Em “Les djinns” os versos são: “tudo foge, / Tudo passa”,[440] já na epígrafe de “Última folha”, eles passam a ser: “tudo passa, / Tudo foge”.[441] Não podemos entender a inversão como um mero deslize, mas a inserimos também no campo da poesia e do literário, partilhando do que Brandão aponta para o caso das deturpações nas citações na obra em prosa: “se há erros ou falsificações, estão dentro da lógica da ficção e criam-se novas ficções, com novas leituras, o que é estratégia da própria ficção”.[442]

O poema hugoano apresenta uma forma que colabora diretamente para o seu sentido, por isso julgamos interessante elucidá-la aqui. É empregada, até à metade do poema, a métrica

crescente e, daí para baixo, a decrescente; de modo que o poema se inicia com uma estrofe de versos de duas sílabas poéticas, a segunda estrofe terá versos de três sílabas poéticas, a terceira de quatro, e assim sucessivamente até a sétima estrofe. A oitava estrofe será toda escrita em decassílabos e a nona volta para os versos de oito sílabas poéticas. Daí por diante o movimento será regressivo: a décima estrofe será escrita em redondilhas maiores, a décima primeira em versos hexassílabos, a décima segunda em redondilhas menores e assim sucessivamente até a última estrofe do poema, com versos de duas sílabas, na qual estão os versos que serviram de epígrafe para o poema machadiano. Todas as estrofes são compostas de oito versos cada. Observamos, então, que esses versos obedecem claramente à forma do poema e obedecem, ainda, ao esquema rímico que se repete em todas as estrofes, a saber, ABABCCCB.

Para a cultura árabe do período pré-islâmico, não eram as musas que inspiravam os poetas e os faziam compor seus versos, mas sim um *djinn*, que ditava os versos nos ouvidos do poeta, independentemente da vontade deste, como acontece em “Les djinns”, em que seu eu poético tenta mostrar quão desconfortável é para o poeta o momento em que essas criaturas o dominam, ou seja, o quão esse transe que produz o poema é turbulento. No poema francês, a casa de um poeta é visitada por uma hoste de *djinns* que causa uma grande turbulência, mas que passa, que começa e acaba, flui. A passagem dos *djinns* é refletida na própria métrica do poema francês, o número de versos nas estrofes acompanha a vinda dos *djinns* à casa do poeta, de modo que a estrofe com versos decassílabos é o ápice do poema e, a partir daí, os *djinns* partem em retirada, de volta à floresta; é quando se têm novamente versos de duas sílabas poéticas, “tudo foge, / tudo passa”, a hoste dos *djinns* já se foi.

Apesar da presença dos *djinns* no poema que serve de epígrafe, o ser que ganha destaque durante todo o poema machadiano, seja o primeiro ou este último, é a musa. Em “Musa Consolatrix”, no final da terceira estrofe, a musa chega a ser comparada à “alcíone divina”, que anunciou o fim da tormenta na arca de Noé.

Há um ponto contrastante entre “Les djinns” e “Última folha”, pois o eu poético de “Les djinns” teme a vinda daqueles que trazem os versos, por outro lado, o eu poético machadiano pede a presença da musa já no início do livro *Crisálidas*, por meio do poema “Musa Consolatrix”. Em “Musa Consolatrix”, mais precisamente na segunda estrofe, o eu poético já dizia que na companhia da musa não há “dor aguda, nem sombrios ermos; / Da tua voz os namorados cantos / Enchem, povoam tudo / Da íntima paz de vida e de conforto”,[443] ou seja, não há nada de incômodo ou ruim. Mas em “Última folha”, com a retirada das musas, “no poente / Não quebra os raios pálidos e frios / O sol resplandecente” e “o vale árido e seco / Abre-se, como um leito mortuário”.[444] Tudo que havia de agradável no início, agora já não existe mais.

A presença de alguns termos específicos em um e outro poema fará com que o último lembre o primeiro e vice-versa. Na segunda estrofe de “Musa Consolatrix”, temos que “não há, não há contigo, / Nem dor aguda, nem sombrios ermos”.[445] Passando para a “Última folha”, na primeira estrofe o eu poético pede que a musa desça (o que já a configura como um ser superior) do alto da montanha e deixe “ao eco dos sagrados ermos / A última harmonia”. Assim, contrapondo as duas passagens, veremos que na presença da musa os ermos não são sombrios, mas sagrados:

> 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.[446]

Na segunda estrofe de “Última folha”, a complexidade de sua ligação com o primeiro poema será ainda maior. Neste, o eu poético diz que a musa “muda o agudo espinho em flor cheirosa”[447] e,

naquele, pede que a musa deixe “cair ao chão as alvas rosas / E as alvas margaridas”. A mesma musa que no primeiro poema era capaz de transformar espinhos em flor, no último poderá trazer flores ao labor do eu poético. Ainda nessa mesma estrofe, o eu poético fala dos cabelos da musa, que, no passado, configurado pela conjugação do verbo “beijar” em “beijavam”, traziam as “virações perdidas”. A mesma “viração” já fora usada no primeiro poema para tratar justamente da “última ilusão” do “mancebo”, que é como o eu poético se denomina em “Musa Consolatrix”. Nesse poema, o eu poético nos diz que quando sua “última ilusão cair”, que talvez tenha sido a sua “Última folha”, será como “folha amarela e seca / Que ao chão atira a viração do outono”.[448]

A terceira e quarta estrofes iniciarão com uma indagação à musa, enquanto a quinta trará o pedido que ela desça, como já acontecera na primeira estrofe:

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.

Desce. Virá um dia em que mais bela,
Mais alegre, mais cheia de harmonias,
Voltes a procurar a voz cadente
Dos teus primeiros dias.[449]

A antítese entre o ar sombrio da noite e o sol resplandecente estará na terceira estrofe. Apesar do sol, seus raios já eram pálidos e frios, o que caminha para o desenvolvimento do “vale árido e seco” na quarta estrofe. Por fim, na quinta estrofe da “Última folha”, o eu poético anuncia que “virá um dia em que mais bela / Mais

alegre, mais cheia de harmonias, / Voltes a procurar a voz cadente / Dos teus primeiros dias". Essa estrofe nos faz inferir que mesmo que esse seja o fim do livro, não será o fim do fazer poético do artista, como não foi o fim do fazer poético machadiano, e que quando esse futuro vier, a musa poderá procurar a voz dos seus primeiros poemas.

Da sexta à décima estrofe, o eu poético cuidará de elucidar como será aquele dia anunciado na quinta estrofe, quando a musa voltar. Com exceção da sexta, mesmo a estrutura das estrofes já mostra que elas funcionam conjuntamente:

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![450]

A sexta estrofe trata especialmente da musa, como ela será nesse dia. As demais cuidam de como será tal dia e como, na décima estrofe, isso se dará na alma do poeta. Na oitava estrofe, vemos que a musa desse poema é aquela mesma “alcíone divina” que anunciou outrora o fim da tormenta em “Musa Consolatrix”, uma vez que há aqui a mesma tormenta: “já finda a tormenta / Que a natureza enlutou”.

As duas estrofes seguintes também trabalham juntas, o que é observável já no ponto e vírgula que encerra a décima primeira estrofe:

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![451]

As estrofes tentam mostrar um lugar onde o novo encontro entre eu poético e musa se dará. Aparentemente esse lugar seria superior a um primeiro, já que é caracterizado “mais alto ainda”, sua luz é “mais viva” e seu ar, “mais puro”. Além disso, esse lugar é mais divino que terreno, pois dele, não o poeta, mas sua alma pode “escutar os anjos” e não mais “o vão rumor dos homens”. A estrofe final repete os versos da primeira e, assim, pede novamente que a musa desça.

O diálogo e o mosaico formado por “Musa Consolatrix” e “Última folha” ganham a dimensão de vitral inteiro e traz, talvez, o fio que

faltava para ligar o poema do início com o do final do livro, principalmente se nos atentarmos para o fato de que, possivelmente, ambos foram escritos para as *Crisálidas*, já que não contam com outra data de composição em sua inscrição nem figuraram n'algum periódico de então antes da publicação do livro. Não se trata somente do diálogo entre os dois poemas, mas dos demais diálogos que cada um carrega em si, como a passagem bíblica da arca de Noé e também o poema hugoano. Com relação a esse último, ele se relaciona com a composição machadiana não apenas por serem ambos poemas que tratam do labor poético, mas, principalmente, pela inspiração do eu poético vir de outros seres e pelo fato de ela ser passageira. A epígrafe hugona funciona mais para o livro como um todo, que passou, que para o poema derradeiro, já que o eu poético de "Última folha" não deseja que sua inspiração fuja.

2.4 As Epígrafes no primeiro livro de poemas: falta de regularidade e apoio temático



Apesar de as maiores considerações a respeito das epígrafes serem parte do último capítulo do livro, a fim de encerrar esse segundo como a "Última folha" machadiana, optamos por elucidar algumas primeiras observações acerca do uso da epígrafe no primeiro livro de poemas.

Aparentemente esse livro preza pela quantidade, já que as epígrafes são abundantes – metade das composições, sem contar cada uma das epígrafes dos "Versos a Corina" – e que elas não são sempre identificadas com facilidade. Além disso, vimos que Machado não estabelece um modelo para assinar os textos que recortou, já que há epígrafes, a maioria delas, assinadas apenas com o nome do autor (ou o sobrenome, no caso de Mickiewicz, ou ainda as iniciais, como "A. M.") e outras assinadas com o nome do autor e o nome da obra, como é o caso de "Ludovina Moutinho" e de "Polônia", assinados, respectivamente, "Camões – *Elegias*"[452] e "Mickiewicz – *Livro da nação polaca*".[453] Para as epígrafes retiradas de textos bíblicos, Machado também não adota um modelo. No caso d'"O dilúvio", o poeta é bastante específico, nos revelando inclusive o capítulo e o versículo: "Gênesis – C. VII v. 12".[454] Porém, para "Sinhá" a especificidade do capítulo e do versículo é perdida: "Salomão – *Cântico dos Cânticos*".[455] Há ainda o caso do "Epitáfio do México", cuja epígrafe é assinada somente com o nome da obra a qual pertence: "Epitáfio das Termópilas".[456]

Além disso, não podemos fechar os olhos para o caso das epígrafes dos "Versos a Corina", já que três delas dificultaram um

pouco o trabalho de pesquisa. Na parte III, Machado se equivoca na indicação dos *Sonetos da Crimeia*, já que o trecho pertence à elegia "A. D. D.". O primeiro impulso do pesquisador é buscar tais versos na obra indicada pelo poeta, mas nesse caso apenas o nome do autor nos serviu de pista. As partes IV e VI também foram dificultosas, já que na primeira delas um trecho comum de muitas obras, possivelmente recortado e assinado apenas com as iniciais "A. M.", nos levou a várias hipóteses e nenhuma afirmação; e na segunda, é possível que Machado tenha se equivocado na autoria, pois nem mesmo nas traduções de Odorico Mendes,[457] conhecidas naquele século, encontramos trecho semelhante.

É possível dizer ainda acerca dessas primeiras epígrafes que elas servem, sobretudo, de muleta para a escrita do jovem poeta. Apesar de se relacionarem harmonicamente com as composições e algumas delas terem sido talvez adotadas somente depois do poema pronto (haja vista que não figuravam nas publicações anteriores ao livro em jornais e/ou revistas da época), essas epígrafes vão apoiar a escrita machadiana, de modo que se sentisse mais seguro para publicar linhas de um tema que não era só seu, mas que já estava nos versos de poetas consagrados, como Musset, Camões, Hugo e outros que desfilaram nas epígrafes desse primeiro livro.



Falenas



3.1 O segundo livro



Em meados de janeiro de 1870 são publicadas, também pela B. L. Garnier, as *Falenas* do Sr. Machado de Assis. Esse segundo livro de poemas cumpre parte do que fora acordado entre o então noivo de Carolina Augusta Xavier de Novais[458] e Baptiste Louis Garnier em contrato de 11 de maio de 1869. Naquele ano de 1869, o escritor e o editor firmaram dois contratos: o primeiro deles, como citamos, em maio, o qual tratava da venda das *Falenas* e dos *Contos Fluminenses*, ambos publicados em 1870; o segundo contrato datava de setembro de 1869, nele estavam previstas três obras que deveriam ser publicadas em novembro de 1869, março de 1870 e final de 1870, sendo, respectivamente, *Ressurreição*, *Manuscrito do Licenciado Gaspar* e *Histórias da meia-noite*. Havemos de observar que Machado não cumpriu o contrato, haja vista que o romance *Ressurreição* veio a público somente em 1872 e *Histórias da meia-noite*, livro de contos, em 1873. Sobre o *Manuscrito do Licenciado Gaspar*, não se tem notícia até hoje. Se a amizade entre Garnier e Machado já podia ser considerada desde 1863, quando o escritor passa a publicar seus contos no *Jornal das Famílias*, periódico chancelado pelo editor, ela é confirmada em 1869 com a promessa de cinco publicações, com o pagamento adiantado pelos livros que constavam no contrato de maio (Garnier, ao contrário do que fizera em 1864 com as *Crisálidas*, paga o poeta a partir da assinatura do contrato e não do início das vendas do volume)[459] e com a impressão desses mesmos livros em Paris, sem que isso tenha sido previsto no referido contrato. Esses apontamentos nos mostram certo esforço de Machado em viver da própria pena (especialmente após o matrimônio), seu crédito moral enquanto escritor e, principalmente, sua afirmação enquanto poeta.

Não se sabe a data exata da publicação desse segundo livro de poemas, todavia, podemos tomar como ponto de partida a notícia

estampada na primeira página do *Diário do Rio de Janeiro* em 27 de janeiro de 1870, que dizia:

> Foi impresso em Paris, edição do Sr. B. L. Garnier, o brilhante volume de poesias *Falenas*, do mavioso e ilustrado poeta fluminense, o Sr. Machado de Assis. Em tempo faremos um estudo sobre esse belo livro, um dos mais felizes acontecimentos do presente ano literário. A edição é elegante e esmerada.[460]

Somos levados a crer que a publicação tenha se dado poucos dias antes. O poeta fluminense, como o noticiário o chama, não aumentou o número de poemas em seu livro quando comparado ao primeiro. Novamente temos 28 poemas entre traduções, paráfrases, imitações e composições machadianas, de modo que a "Lira Chinesa" traz oito partes. O volume de poemas de 1870 se assemelha ao de 1864 também na falta de unidade. Novamente estamos diante de uma obra que não traz uma unidade temática, ainda que, a exemplo das borboletas noturnas que são as falenas, muitos poemas tragam no seu interior, ou já no título, certa escuridão, como "Sombras" e "Luz entre sombras". Apesar da falta de unidade temática, as *Falenas* de alguma forma se organizam por meio de suas seções: "Varia", "Lira Chinesa", "Uma ode a Anacreonte" e "Pálida Elvira". A última dessas seções se constitui num único e longo poema sobre o desventurado amor de Elvira e um poeta, ao passo que a penúltima é uma ode composta com os olhos voltados para a tradução emprenhada por Antônio Feliciano de Castilho. Em nota, Machado explica ao leitor:

> 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.[461]

A "Lira Chinesa", por sua vez, é a reunião de oito pequenos poemas adaptados da tradução feita por Judith Walther de poetas

chineses. Por fim, “Varia”, como o título anuncia, é a reunião de variados poemas de diferentes temas. Em “Varia”, são 25 poemas com métrica e rima bastante trabalhada (dois aspectos criticados das *Crisálidas*) e uma extensão, em grande parte dos poemas, maior em relação aos poemas do primeiro livro. Além disso, ao contrário do que acontecia na publicação de 1864, apenas cinco poemas das *Falenas* já teriam tido sua primeira representação pública antes da publicação em livro.[462] São eles: “Estâncias a Ema”, tradução de Alexandre Dumas Filho, publicada sob o título “Versos a Ema” em 6 de abril de 1860 no *Diário do Rio de Janeiro*, publicação que, inclusive, intitula as partes I e II do poema, chamando-as, respectivamente, “Um passeio de Carro” e “Um ano depois”; oito anos depois, o mesmo poema, com o mesmo título das *Falenas*, é publicado em 23 de fevereiro no *Semanário Maranhense*; “No espaço”, declamado em reunião da Arcádia Fluminense de 14 de outubro de 1865, segundo notícia de três dias depois do *Diário do Rio de Janeiro*; “Cegonhas e Rodovalhos” e “Menina e Moça”, ambos publicados na *Semana Ilustrada* em 24 de janeiro de 1869; e “Pálida Elvira”, publicado no volume *Lamartinianas* (1869), livro de poemas de Alphonse de Lamartine traduzidos por poetas brasileiros. “Varia” será a parte predileta pela crítica, a qual reconhecerá a correção na métrica, mas ainda apontará a falta de cor local nos versos e a leveza que se perdeu das *Crisálidas* para as *Falenas*.

3.2 Assertividade métrica, mas ainda pouca cor local



Não demorou muito para que, após a notícia do *Diário*, as críticas às *Falenas* viessem a público. A primeira delas apareceu apenas dois dias depois e foi impressa na seção “Folhetim” d’*A Reforma*, sem assinatura. Ubiratan Machado[463] atribui as palavras do texto intitulado “Falenas” a Joaquim Serra, “talentoso poeta maranhense”[464] que traduziu o primeiro poema escrito em língua francesa e publicado por Machado em livro, “Un vieux pays”, que está nesse segundo livro de poemas. Essa tradução, como veremos adiante, foi publicada por Machado nas “Notas” do livro[465] e cessa qualquer resquício de murmúrio que possa ter ficado da polêmica d’*A Marmota* sobre “Os cegos”.[466]

O artigo não muito extenso e de parágrafos curtos é especialmente elogioso, sendo o único senão o que se relaciona à falta de cor local nos versos machadianos de “Pálida Elvira”: “todavia falta nesse poema-romance o cunho brasileiro. O poeta descreveu paisagens magníficas, mas que podem ser tanto nossas como da Suíça. / Se algum *senão* há a notar em semelhante trabalho, acho que esse é o único”.[467] Dos elogios bastante variados, destacamos a “riqueza musical”, que é alcançada graças aos versos em boa parte metrificados e rimados, e a figura de Machado poeta. O escritor fluminense é chamado “o verdadeiro poeta” e carrega o título de “um poeta essencialmente lírico”.[468]

O mais extenso texto dedicado às *Falenas* será assinado por Luís Guimarães Júnior e publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 5 de fevereiro de 1870. O crítico abre o artigo com parágrafos dedicados ao vácuo que se instalara na literatura daquele período e nomeará algumas obras que graciosamente preencheram o espaço que o

mercado literário tinha aberto. Dentre essas obras, será destacado o livro de poemas de Machado de Assis publicado naquele ano.

Machado de Assis é chamado pelo crítico "poeta e artista pelo coração e pela inteligência",[469] mas suas *Falenas* não teriam originalidade suficiente para serem chamadas uma obra de "suprema qualidade". Além disso, Guimarães Júnior faz uma interessante comparação entre os dois livros de poemas do escritor:

> O livro das *Crisálidas* é aquele em que mais salientemente se patenteia a índole poética de Machado de Assis. As *Falenas* revelam o artista, o método, a correção na estrutura e na plástica. Nas *Crisálidas* advinha-se o poeta, o sonhador, o homem da inspiração e o músico da alma. Há mais estase, há mais arroubos, há mais doçura nas *Crisálidas* (…).[470]

Das quatro partes em que se dividem as *Falenas*, o crítico mostra predileção pela primeira, não só pelas palavras, mas pela extensão do texto e pela transcrição de várias estrofes de alguns poemas. Contudo, em relação às *Falenas*, há o elogio aos alexandrinos e ao poema "No espaço". Tal poema é admirado pelo crítico justamente por ser, segundo ele, o que mais se afeiçoa ao espírito das *Crisálidas*.

Rapidamente Guimarães Júnior irá descrever as outras três partes da publicação de 1870 e fará as perguntas: "é um bom livro do Sr. Machado de Assis? É um volume agradável? Inquestionavelmente. Uma obra útil? Não".[471] Novamente o crítico fará a comparação entre os dois livros de poemas e apontará o fato de as composições do segundo terem ficado sujeitas ao método do velho classicismo latino e português.

Sobre "Pálida Elvira", Guimarães Júnior parece concordar com o que fora escrito poucos dias antes por Serra, pois cobra a cor local nos versos: "essa 'Pálida Elvira' é uma caprichosa narrativa tão própria para ser recitada em uma gôndola veneziana, como em um quiosque oriental ou no mais democrático de todos os salões. É um poema belíssimo, ganharia cem virtudes mais se fosse um poema brasileiro como o autor que o assina".[472] E alguns parágrafos à frente o crítico reforça ser a "ausência do espírito pátrio" o principal e único defeito do livro.

Apenas um dia depois da publicação das palavras de Guimarães Júnior acerca das *Falenas*, sai no *Dezesseis de Julho* o artigo de Oscar Jagoanharo.[473] O crítico se aproveita dos títulos dos livros de poemas machadianos para iniciar seu texto: “nada mais natural do que sucederem as *Falenas* às *Crisálidas*”.[474] É biologicamente natural que após o casulo venha a borboleta.

O grande elogio de Jagoanharo ao livro se dará por conta da tradução “Estâncias a Ema”, na qual o pensamento “manifesta-se vigoroso”.[475] Porém, o crítico do *Dezesseis* gastará bons parágrafos para tratar daquilo que chama “correção virgiliana”, o excesso de correção na forma. Para ele, a forma acabou por aprisionar o pensamento fluido dos poemas e acrescenta: “é preferível a *nonchalange* de um Garrett, ao selo mal-entendido e afetada correção de muitos escritores”.[476] E nesse artigo, novamente Machado é criticado pela falta de cor local nos seus versos: “justíssimas queixas deveria expor ao seu autor pela ingratidão com que se tem havido para com este tão formoso Brasil, (…) longas increpações teria de fazer, pela manifesta preferência que volta ao grito da cigarra de Anacreonte sobre o melodioso canto do sabiá (…)”.[477] O texto termina com a transcrição do poema “Manhã de inverno”.

O quarto texto de crítica seria publicado n’*A Vida Fluminense* de 2 de abril de 1870, sob a assinatura de Augusto de Castro. O pequenino texto, assim como o de Jagoanharo, também brinca com o título do volume de poemas, mas diz que esperava borboletas crepusculares no lugar das noturnas *Falenas*: “depois de desabrochadas as *Crisálidas*, e quando todos esperavam uma miríade de borboletas crepusculares, apresenta-nos o autor, repassado de modéstia, as suas *Falenas*, borboletas noturnas, cuja leitura encetei logo (…)”.[478] E se aproveitando do ar escuro que o inseto carrega, o crítico elucida o descuido pelo excesso de sombras nas composições, seja no interior dos versos, seja nos títulos dos poemas.

Apesar de não apontar, como fizeram todos os críticos até aqui, a falta de cor local nos versos, Castro condena o fato de o livro não ser todo machadiano, mas conter “imitações, e traduções, até o

chim”.[479] Agradaram o crítico, que considera as “*Falenas* incontestavelmente superiores às *Crisálidas*”, “Ruínas”, “Ite, missa est” e “Menina e Moça”.

Em 30 de maio de 1870, n’*A Crença*, jornal pernambucano, Sílvio Ramos (o futuro Sílvio Romero), faz críticas ao “lirismo subjetivista” e ao “humorismo pretensioso” do livro de poemas machadiano. Não pudemos, contudo, consultar o periódico, o qual está indisponível para consulta da hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Valemo-nos das pesquisas de Magalhães Júnior.[480]

O último artigo de crítica endereçado às *Falenas* veio mais de um ano depois, em março de 1971, e foi publicado em Lisboa, n’*A América*. O artigo assinado por Júlio César Machado é elogioso desde o parágrafo de abertura:

> Dizia-me de uma ocasião com maior ingenuidade um conhecido meu, que escrevia de vez em quando nos periódicos: “eu tendo de elogiar alguém, fico sem saber o que hei de dizer!”. Por essa regra deveria eu ficar mudo diante das *Falenas*, de Machado de Assis, poeta brasileiro de superior e extraordinário talento para quem parecem haver sido inventadas as palavras “recomendável, distinto, singular, peregrino, admirável” de que se adubam cotidianamente os guisados encomiásticos com que os literatos se ficam a lamber os beiços.[481]

O crítico se enamora de diversas composições do poeta brasileiro e transcreve seis estrofes de “No espaço”, além de dedicar todo um parágrafo para as “traduções primorosas” da “Lira Chinesa”. Não há nenhum senão feito pelo crítico ao livro de poemas, e o artigo se encerra dando a Machado de Assis o título de “poeta verdadeiro, (…) a quem se abaixe a cabeça com alegria!”.[482]

De maneira geral, o livro parece ter agradado a crítica, que, ainda embebida daquele nacionalismo exagerado de um romantismo ufanista, apenas apontou por vezes a falta de cor local nos versos e o excesso de correção da métrica. Machado de Assis estava se afirmando enquanto poeta e vinha ganhando respeito nessa posição antes pelas críticas mais embasadas e detalhadas, como a de Guimarães Júnior, que pelos elogios de “verdadeiro poeta” ou “poeta verdadeiro” que recebeu de Serra e César Machado, respectivamente.

3.3 Os poemas e as epígrafes



A epígrafe do livro

Falenas, o segundo livro de poemas de Machado de Assis, veio a público seis anos depois das *Crisálidas*. O título sugere uma continuidade do labor poético, já que da crisálida teria se feito a falena. No que diz respeito às epígrafes que constam no livro, teremos, de antemão, algumas novidades. A primeira delas é a presença de epígrafes em língua inglesa, o que pode nos indicar um novo aprendizado do poeta no estudo das línguas estrangeiras. A epígrafe escolhida pelo poeta para o livro como um todo (o que não aconteceu com o volume de poemas anterior) já nos traz essa novidade, trata-se de uma pequena frase que está no poema "Elaine", que compõe um poema maior que narra a história da lenda do Rei Arthur, por sua vez intitulado *Idylls of the King* (reunião de poemas publicada em 1885), de Alfred Tennyson. Na epígrafe do livro, o nome do autor, grafado, talvez por uma gralha tipográfica, "Tennyon", assina os versos sem indicação da obra. Trata-se, mais especificamente de um trecho do décimo quinto verso da terceira estrofe de "Elaine": "and Arthur came, and labouring up the pass".[483] Do verso, Machado se aproveita apenas de "labouring up",[484] que é uma expressão no inglês que significa se mover devagar, com alguma dificuldade.[485] Podemos interpretar ser esse o momento em que a falena sai da sua crisálida. No poema de Tennyson, é o momento em que Arthur encontra os diamantes da coroa do morto.

Prelúdio

Prelúdio

… land of dreams.
… land of song.
Longfellow

Lembra-te a ingênua moça, imagem da poesia,
Que a André Roswein amou, e que implorava um dia,
Como infalível cura à sua mágoa estranha,
Uma simples jornada às terras da Alemanha?
O poeta é assim: tem, para a dor e o tédio,
Um refúgio tranquilo, um suave remédio:
És tu, casta poesia, ó terra pura e santa!
Quando a alma padece, a lira exorta e canta;
E a musa que, sorrindo, os seus bálsamos verte,
Cada lágrima nossa em pérola converte.
(…)[486]

Tal qual a "Última folha" nas *Crisálidas*, o primeiro poema das *Falenas* não poderia ter título mais adequado: "Prelúdio". Esse exercício preliminar de poesia foi publicado somente nas *Falenas* e a epígrafe que o acompanha vem de solo norte-americano, trata-se justamente do "Prelude" escrito por Henry Longfellow para as suas *Voices of the night* (originalmente datado de 1839), que está no primeiro volume da coleção *The poetical works of Henry Waldsworth Longfellow* (1866), o qual consta a biblioteca machadiana ao lado dos outros três volumes da mesma coleção e da obra traduzida *Poemas da escravidão* (1887), também de Longfellow. Além disso, Glória Vianna[487] coloca a obra de Longfellow entre os livros mais manuseados que ela encontrou em sua pesquisa na biblioteca de Machado. Para o estudo dessa epígrafe, optamos por ler Longfellow na possível mesma fonte que Machado usara para compor sua epígrafe, todavia, o fizemos em versão digital.

O "Prelude" de Longfellow também funciona como introdução aos demais versos, como parece funcionar o "Prelúdio" de Machado para a parte do livro que ele chama "Varia". O eu poético norte-

americano compõe seu poema em meio às fantasias de infância e juventude, que vêm a ele durante um passeio numa floresta. Os versos recortados por Machado para a epígrafe são os últimos da sétima estrofe de “Prelude”: “rega a terra verde dos sonhos, / A sagrada terra da canção”.[488] Comparando esses versos à epígrafe, notamos que eles foram duplamente recortados por Machado: primeiro, se deu o recorte em relação ao todo do poema, e num segundo momento, o recorte do final de cada verso, o que já era esperado, dadas as reticências empregadas por Machado na epígrafe: “… terra de sonhos. / … terra de canção”.[489] Além disso, Machado faz uma pequena alteração na pontuação do original, já que o primeiro desses dois versos terminava em vírgula, a qual fora substituída pelo ponto na epígrafe. Coincidência ou não, parece interessante que Machado tenha retirado sua epígrafe para um poema intitulado “Prelúdio” justamente de outro “Prelude” e que, além do nome em comum, os dois estejam de alguma maneira ligados ao que é noturno. O “Prelude” de Longfellow abre um conjunto de poemas reunidos sob o título “Voices of the night”, já o “Prelúdio” de Machado é o primeiro de um livro intitulado *Falenas*, que também são seres noturnos. Assim, parece fazer todo sentido a escolha dessa epígrafe.

“Prelúdio” nos traz os versos alexandrinos ovacionados pela crítica que reconhecia o talento machadiano para tal métrica. Esses versos são agrupados em três estrofes assimétricas e de rimas emparelhadas. O verso que encerra o poema, “a terra da poesia é a nossa Alemanha”,[490] está destacado da estrofe a que pertence possivelmente por uma questão de ênfase, já que pelo esquema rímico – rimas emparelhadas para todo o poema – fica claro que ele faz parte da estrofe que o antecede. Além disso, verificamos, na maioria dos versos desse poema, um corte no verso posto pela vírgula que o divide em dois versos de seis sílabas poéticas cada. Tamanho cuidado em versificar revela um metapoema, ou seja, um poema que tem por assunto o próprio labor poético.

A primeira estrofe do poema traz a poesia, adjetivada casta, como “um refúgio tranquilo, um suave remédio” para a dor e para o tédio do poeta:

Lembra-te a ingênua moça, imagem da poesia,
Que a André Roswein amou, e que implorava um dia,
Como infalível cura à sua mágoa estranha,
Uma simples jornada às terras da Alemanha?
O poeta é assim: tem, para a dor e o tédio,
Um refúgio tranquilo, um suave remédio:
És tu, casta poesia, ó terra pura e santa!
Quando a alma padece, a lira exorta e canta;
E a musa que, sorrindo, os seus bálsamos verte,
Cada lágrima nossa em pérola converte.[491]

A “casta poesia” também é chamada “terra pura e santa”. Contudo, ainda não temos nessa estrofe a definição de que terra seria essa, onde ela estaria, a não ser pela pista que nos é dada no início da estrofe, quando o eu poético traz o personagem André Roswein, do drama *Dalila* (1857), de Octave Feuillet.[492] Na verdade, Machado se utiliza desse personagem para falar de Marthe, ou Amélia, na tradução para o português, a “ingênua moça” que amava o aluno de seu pai, o músico Roswein, e que ansiava, como “(…) cura à sua mágoa estranha, / Uma simples jornada às terras da Alemanha”.[493] Para finalizar a estrofe, é no último verso que o eu poético se coloca enquanto poeta, pois compartilha da inspiração da musa, que faz pérola “cada lágrima *nossa*” (grifo nosso). Assim, é por meio do pronome possessivo empregado na primeira pessoa do plural que o eu poético se revela também poeta.

Os cinco primeiros versos da estrofe seguinte falam sobre o abatimento do poeta quando está distante daquele asilo, mesmo a vitória, se está longe da “terra pura e santa”, é sem conquista:

Longe daquele asilo, o espírito se abate;
A existência parece um frívolo combate,
Um eterno ansiar por bens que o tempo leva,
Flor que resvala ao mar, luz que se esvai na treva,
Pelejas sem ardor, vitórias sem conquista!
Mas, quando o nosso olhar os páramos avista,
Onde o peito respira o ar sereno e agreste,

Transforma-se o viver. Então, à voz celeste,
Acalma-se a tristeza; a dor se abranda e cala;
Canta a alma e suspira; o amor vem resgatá-la;
O amor, gota de luz do olhar de Deus caída,
Rosa branca do céu, perfume, alento, vida.
Palpita o coração já crente, já desperto;
Povoa-se num dia o que era agro deserto;
Fala dentro de nós uma boca invisível;
Esquece-se o real e palpa-se o impossível.
A outra terra era má, o meu país é este;
Este o meu céu azul.
Se um dia padeceste
Aquela dor profunda, aquele ansiar sem termo
Que leva o tédio e a morte ao coração enfermo;
Se queres mão que enxugue as lágrimas austeras,
Se te apraz ir viver de eternas primaveras,
Ó alma de poeta, ó alma de harmonia,
Volve às terras da musa, às terras da poesia![494]

A partir do sexto verso será dado ao leitor o quadro inverso, o que já é marcado no verso pela conjunção adversativa “mas”. E são mostradas nos versos as alegrias do eu poético ao avistar tal terra, ou os “páramos”, como ele chama no sexto verso. Então, “transforma-se o viver (…)” do poeta, a tristeza é acalmada; a alma canta e suspira, resgatada pelo amor que vem da “gota de luz do alhar de Deus”, logo, é um amor santo; a dor cessa; o deserto é povoado; e no décimo quinto e décimo sexto versos são construídas as imagens mais fortes do poema: “fala dentro de nós uma boca invisível; / Esquece-se o real e palpa-se o impossível”. O primeiro desses dois versos imprime a imagem da boca do poeta quando está na terra da casta poesia. A fala, que costuma ter um movimento para fora (vem de dentro para fora do corpo humano), agora está dentro e é proferida por uma boca que não há, uma boca invisível. O segundo verso nos revela que essa terra faz com que o poeta se desligue do que é real e, a partir de então, consiga palpar o impossível. Palpar o impossível parece, no verso, ser consequência

do esquecimento do real. Nos próximos dois versos o eu poético se reafirma na terra de que vem falando e a contrasta com uma terra outra, a qual caracteriza “má”. Daí para o final da estrofe o eu poético estabelecerá uma condição dirigida, pelo vocativo, à “alma de poeta”, “alma de harmonia”. Para por fim à “dor profunda” e ao “ansiar sem termo”, para que as “lágrimas austeras” sejam enxugadas, para que se viva de “eternas primaveras”; é preciso que essa “alma de poeta” volte “(…) às terras da musa, às terras da poesia”. Essa terra, capaz de tão poderoso alento, ainda não foi claramente revelada no poema, apesar da hipótese que a primeira estrofe nos permite levantar. Além disso, nesses últimos versos podemos enxergar uma possível referência a Casimiro de Abreu, o poeta d’*As Primaveras* (1859), quando o eu poético traz a condição de “viver de eternas primaveras”. Notemos que quando da publicação de “Prelúdio” nas *Falenas* o poeta Casimiro já era morto, o que pode justificar chamar “eternas” as tais primaveras.

A travessia para tão querida terra é feita de maneira metafórica pelas “(…) asas do céu: a esperança e a saudade”:

> Tens, para atravessar a azul imensidade,
> Duas asas do céu: a esperança e a saudade.
> Uma vem do passado, outra cai do futuro;
> Com elas voa a alma e paira no éter puro,
> Com elas vai curar a sua mágoa estranha.
> A terra da poesia é a nossa Alemanha.[495]

O eu poético logo nos diz que uma dessas asas “vem do passado”, que supomos ser a saudade; outra, “cai do futuro”, a esperança. E é com tais asas que alma, aquela mesma “alma de poeta” da estrofe anterior, voara para curar sua “mágoa estranha”, que é a mesma mágoa de que sofria aquela que, na primeira estrofe, sofria por amar Roswein. O destino da travessia se finda no último verso do poema, destacado da estrofe que o compõe num exercício de ênfase, “a terra da poesia é a nossa Alemanha”.

Diferente do que faz o eu poético de “Prelude”, o eu poético machadiano não caracteriza essa terra, apenas nos dá a reação que ela provoca nos poetas quando estão longe ou perto dela. Não

lemos muito do poema norte-americano nas linhas brasileiras. O recorte da epígrafe parece colaborar para o poema machadiano justamente no sentido de acentuar a caracterização dessa “terra da poesia” e chamá-la também “… terra dos sonhos. / … terra da canção”.[496] Machado de Assis nunca viajou à Alemanha, mas parece uma escolha lúcida chamar essa terra, berço de Johann Bach (1685-1750), “terra da canção”, como também fora lúcida a escolha, como apontamos, de uma epígrafe retirada do “Prelude” de um conjunto de poemas reunidos sob o título “Voices of the night”. Além do prelúdio em comum, epígrafe e poema carregam consigo marcas noturnas, aquela, da voz, este, na falena. Não bastasse, esse poema ainda dialoga com outras duas referências, a da obra de Feuillet e da obra de Casimiro. A primeira serve para acentuar o caráter de alento que a Alemanha ganha no poema, a segunda, para fazer coro à qualidade dos versos de Casimiro, já que estamos diante de um poema sobre o labor poético. Ademais, parece audacioso, quando ainda cobravam a cor local nos versos dos poetas dos oitocentos, que o poeta fluminense tenha escolhido para abrir seu livro um poema que imprime, numa primeira leitura pelo menos, a Alemanha como sendo a terra de desejo do poeta, ainda que essa terra aparentemente não seja real, mas dos sonhos. A reação da crítica que, na publicação das *Falenas*, cobra essa cor local nos versos machadianos pode ter sido encorajada a partir daí. Todavia, a lição mais clara que retiramos do poema no que diz respeito à epígrafe é o cuidado que o poeta fluminense revela ao selecioná-la, o que nos mostra que seus recortes não serviam apenas para preencher o espaço em branco da página, mas estavam ali no trabalho engenhoso de costurar um texto ao outro.

Ruínas

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 relembrados sítios,
Ermos depois que a mão da fria morte
Tantas almas colhera. Desmaiavam,
        Nos serros do poente,
As rosas do crepúsculo.
(…)[497]

"Ruínas" é o segundo poema das *Falenas* e além dessa só teve a publicação das *Poesias completas* (1901), a qual elimina o último verso do poema: "o poeta e a saudade",[498] que, como veremos, é a chave de resposta para toda a metáfora construída na composição poética. É importante notar que, diferentemente do que acontece com a maior parte dos poemas das *Crisálidas* publicados nas *Poesias completas*, "Ruínas" conserva sua epígrafe.

A fonte da epígrafe que acompanha esse poema, "não há pássaros nos ninhos de outrora",[499] é referenciada por Machado como "Provérbio espanhol". Todavia, vasculhando sua biblioteca

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: "(…) vamonos 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".[500] Apesar da inversão, o sentido geral do provérbio e as palavras são as mesmas.[501] Contudo, parece ainda não ter sido essa a fonte da epígrafe machadiana. Poderíamos acreditar que o escritor tenha simplesmente utilizado um provérbio que conhecia, haja vista que era estudioso do espanhol, mas essa hipótese parece bastante rasa quando nos deparamos com o poema "It's not always May", de Longfellow, que é o mesmo autor da epígrafe do poema anterior, e, coincidentemente ou não, esse poema também está no primeiro volume do *The poetical works* (1866), que, como dissemos, está na biblioteca machadiana, de acordo com os estudos de Massa, e é uma das obras mais folheadas, segundo Vianna.[502] Em "It's not always May", Longfellow utiliza o mesmo provérbio espanhol (escrito inclusive naquela língua e assinado "Spanish Proverb"[503]) para servir de epígrafe para suas seis quadras de oito sílabas poéticas e rimas alternadas. Assim, somos levados a crer que Machado recortara sua epígrafe daí. Longfellow utiliza o provérbio de tal maneira em seu poema que chega a traduzi-lo para o inglês nos últimos versos da terceira e da sexta estrofes: "there are no birds in last year's nest".[504]

Veremos, porém, que a leitura do provérbio espanhol que Machado faz em seu poema se distanciará quase que antiteticamente da leitura de Longfellow. O sentido desse provérbio será de um tempo que passou e que já não é o mesmo. O poeta norte-americano o aproveita no sentido de construir um poema que encoraje a donzela[505] a aproveitar o tempo presente, a primavera de maio, já que, como o título acentua, "nem sempre é maio" (tradução nossa). Assim, esse maio em que se passa o poema é o momento em que ainda há os pássaros no ninho e se deve aproveitá-lo, pois haverá um tempo futuro em que eles não mais

estarão lá. Machado, porém, constrói seu poema nesse último tempo, em que maio já foi, bem como os pássaros de outrora, e sobram as “Ruínas”.

As ruínas de que fala o eu poético refletem até mesmo na estrutura do poema, o qual traz quarenta e quatro versos brancos distribuídos assimetricamente em duas estrofes, sendo a primeira mais longa. Além disso, a métrica varia entre hexa e decassílabos, não havendo uma regra para a disposição dos versos.

O lugar de ruína é descrito logo no início da primeira estrofe do poema, os muros são cobertos por “plantas sem flor”, a porta range, o chão de pedra geme:

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 relembrados 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;
— 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.”[506]

A escolha vocabular para esse início descritivo parece bastante importante. A planta poderia ser simplesmente uma folhagem, que comumente não tem mesmo flor. Todavia, dizê-la “sem flor” dá um ar mais triste ao lugar. Também o barulho da porta é descrito pelo verbo “ranger”, que carrega uma carga semântica um tanto quanto sombria, e essa porta, como é de se supor para um lugar que está em ruínas, é velha, no poema eufemisticamente dita “anciã”, um adjetivo que costumamos dar às pessoas e não às coisas. Ademais, o chão era de pedra e aqui estamos diante do mesmo caso da “planta sem flor”. Não é algo que foge do comum o chão ser de pedra, mas a partir do momento que esse material é dito, especialmente no ambiente em ruínas em que estamos, ele colabora para a caracterização e o ar sombrio do lugar. Esse chão não faz simplesmente barulho enquanto o poeta, romanticamente chamado vate, caminha por ele. O chão “geme”. O que chama atenção não é a personificação somente, mas esse som, o gemido. Não é de se estranhar que, estando num lugar com tais características, o vate esteja inquieto. O quarto verso resume a paisagem do lugar: “ruína é tudo: a casa, a escada, o horto”. Até a pontuação do verso, seca, exata, contribui para a ambientação do lugar. Os dois-pontos marcam essa exatidão e as vírgulas, sem muita descrição, são pontuais.

O vate vai até esse lugar ao encontro de uma “austera moça” (o adjetivo parece combinar bem a quem está em meio a ruínas, e o fato de ser moça a coloca em contradição com a “porta anciã” e o

“velho portão” daquela paisagem), que é descrita nos versos que seguem. Seus cabelos estão trançados e ela veste roxo. Diferente do lilás, uma cor que divide a cartela nos tons de roxo, o roxo nas vestes da moça imprime uma cor forte, às vezes associada à morte, à tristeza. Assim, podemos acreditar que a cor apenas reflita o estado emocional dessa criatura que “risos não tem (…)”. Apesar de não se deixar mostrar nos olhos, a mágoa que carrega “transluz” em seu gesto. Do mesmo modo, a dor “medrosa e casta”, “íntima e funda”, não está em sua face. As tristezas da moça não refletem em seu rosto, como o eu poético nos aponta no décimo quinto verso para o caso de a moça chorar: “(…) não murcha a flor do rosto”. Não bastasse, ela guarda a tristeza para si, sua melancolia é “tácita e serena”, não acorda os ecos com suas queixas. Toda a descrição da moça se reduz às suas tristezas e a como ela as cala e não deixa que transpareçam em seu rosto. O vate toma a moça pelas mãos e eles percorrem os sítios que, possivelmente, já haviam percorrido outrora, pois ele os chama “relembrados”. Além disso, tais sítios foram cenário mortuário, pois a “mão da fria morte” colhera almas por ali, e mais a frente, já no final da estrofe, eles contemplam os “insepultos ossos”. Esse lugar que está em ruínas parece, então, não apenas sombrio, mas quase que um leito mortuário. Notemos que, apesar de descrever a moça e tomá-la pela mão, o leitor e nem mesmo o vate sabem ainda quem é tal moça. Isso será revelado apenas no último verso do poema, e é importante dizer, nesse momento, que o poema é narrado em terceira pessoa. Na tentativa de saber quem era a moça, o vate pergunta “quem és?” e revela que as pedras e as árvores daquele lugar em ruínas a conhecem e mesmo ele tem uma lembrança dela, mas uma lembrança “vaga e amortecida”. É comum que o adjetivo “vaga” seja atribuído à lembrança, todavia, nos chama atenção o segundo adjetivo: “a(morte)cida”, pois ele não costuma ser ligado a sentimentos e se trata de uma lembrança “quase morta”. Assim, o tom ermo do lugar parece ter chegado até mesmo à lembrança do vate.

Colaborando para o ar sombrio dessas ruínas, anoitece. Essa noite que chega também traz uma carga semântica forte, pois a noite “arrasta” seu “manto escuro” e mesmo a Vésper da mitologia grega, a encarnação do planeta Vênus, a primeira estrela a brilhar

no céu à noite, é invocada para os versos para prender nos seus ombros aquele manto:

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:
O poeta e a saudade.[507]

O vate e a moça ficam ali até o outro dia e possivelmente as horas que passaram não foram agradáveis, pois o eu poético as chama de “longas horas”. Quando amanhece, é revelado ao leitor quem era a moça: “das ruínas saíam lentamente / Duas pálidas sombras: / O poeta e a saudade”.

Dessa maneira, notamos que todo o poema fora construído numa metáfora. Trata-se de um vate que estava acompanhado de sua saudade, metaforizada na moça, a qual ele mesmo já conhecia, de uma lembrança “vaga e amortecida”. Do mesmo modo, as ruínas descritas podem não ser reais, mas serem uma representação das emoções do vate. Com relação à epígrafe, o eu poético machadiano escreve no momento de tristeza dos ninhos já sem pássaros; o contrário do que acontece com o eu poético de Longfellow, que escreve na alegria dos ninhos ainda habitados, na primavera de maio, mas que alerta para que se aproveite aquele momento, pois outro virá em que os pássaros já não estarão nos ninhos. Assim, para escrever “Ruínas” faz todo o sentido que os pássaros já não estejam nos ninhos, um ninho vazio combina perfeitamente com uma paisagem e um poema que estão a ruir.

La Marchesa de Miramar

La Marchesa de Miramar

A misérrima Dido
Pelos paços reais vaga ululando
Garção

De quanto sonho um dia povoaste
A mente ambiciosa,
Que te resta? Uma página sombria,
A escura noite e um túmulo recente.

Ó abismo! Ó fortuna! Um dia apenas
Viu erguer, viu cair teu frágil trono.
Meteoro do século, passaste,
Ó triste império, alumiando as sombras.
A noite foi teu berço e teu sepulcro.
Da tua morte os goivos inda acharam
Frescas as rosas dos teus breves dias;
E no livro da história uma só folha
A tua vida conta: sangue e lágrimas.
(…)[508]

"La Marchesa de Miramar" afirmará o interesse machadiano pelo México, já desperto nas *Crisálidas* no poema "Epitáfio do México". Nas *Falenas* quem ganhará espaço é a imperatriz Carlota da Bélgica (1840-1927), esposa do imperador do México e arquiduque da Áustria Maximiliano de Habsburgo (1832-1867), chamada por Machado de Marquesa de Miramar. Esse poema, além das páginas das *Falenas*, ocupou também, sem nenhuma alteração, as páginas das *Poesias completas*.

A primeira coisa que chama atenção no poema é o título, que vem justamente em língua espanhola. Num primeiro momento o leitor pode estranhar, todavia, parece fazer sentido tal título quando percebemos que se trata da imperatriz do México, país de língua espanhola. Após esse título temos a epígrafe do português Pedro António Correia Garção, retirada do quinto e sexto versos da

primeira estrofe da “Cantata a Dido”, publicada postumamente nas *Obras poéticas* (1778) do autor. Dido sofre profundamente e chaga ao suicídio após ter sido abandonada por Eneias. A epígrafe adianta ao leitor o teor do poema narrado em terceira pessoa: o intenso sofrimento amoroso de uma dama real. A Dido de Machado será Carlota, cujo nome só é revelado na última estrofe.[509]

Sem a doçura da rima, “La Marchesa de Miramar” é composto de 101 versos brancos distribuídos em seis estrofes assimétricas. Também é assimétrica a distribuição da métrica, que combina hexa e decassílabos. A falta de exatidão nos versos pode sugerir a loucura de Carlota após se tornar viúva no poema e na história. É de se notar ainda, antes do estudo do enredo do poema, que, publicado em 1870, a história da morte de Maximiliano e a consequente dor sentida por sua esposa ainda estavam frescas, haja vista que o imperador teria sido fuzilado somente três anos antes. Talvez seja por isso que o eu poético, na primeira estrofe, chame “recente” o túmulo que, ao lado da “página sombria” e da “noite escura”, restou dos sonhos que um dia a *marchesa* teve:

> De quanto sonho um dia povoaste
> A mente ambiciosa,
> Que te resta? Uma página sombria,
> A escura noite e um túmulo recente.
>
> Ó abismo! Ó fortuna! Um dia apenas
> Viu erguer, viu cair teu frágil trono.
> Meteoro do século, passaste,
> Ó triste império, alumiando as sombras.
> A noite foi teu berço e teu sepulcro.
> Da tua morte os goivos inda acharam
> Frescas as rosas dos teus breves dias;
> E no livro da história uma só folha
> A tua vida conta: sangue e lágrimas.[510]

A história de Maximiliano enquanto imperador do México durou pouco mais de dez anos, e desde o princípio seu trono estava

ameaçado pelas alianças políticas feitas entre outros países da Europa. A fragilidade e brevidade desse trono são retratadas na segunda estrofe, na qual o “frágil trono” se ergue e cai no mesmo dia e é metaforicamente chamado “meteoro”: “meteoro do século, passaste”. Quando morreu, Maximiliano contava apenas trinta e cinco anos. Teve vida breve, bem como seu império. Os “breves dias” do imperador estão no final dessa mesma estrofe, resumidos poeticamente no final dela: “e no livro da história uma só folha / A tua vida conta: sangue e lágrimas”. A história da vida de Maximiliano, de fato, não conta muitos louros e suas tentativas de alianças políticas foram em grande parte frustradas, como a tentativa de aliança com o Brasil, então governado por D. Pedro II, seu primo. Não seria possível ao leitor pensar que a estrofe tratasse da morte da marquesa. Pelo menos não a morte física, haja vista que Carlota morrerá apenas em 1927, dezenove anos após a morte de Machado.

A terceira estrofe será destinada a cuidar dos amenos dias no Castelo de Miramar:

No tranquilo castelo,
Ninho de amor, asilo de esperanças,
A mão de áurea fortuna preparara,
Menina e moça, um túmulo aos teus dias.
Junto do amado esposo,
Outra c’roa cingias mais segura,
A coroa do amor, dádiva santa
Das mãos de Deus. No céu de tua vida
Uma nuvem sequer não sombreava
A esplêndida manhã; estranhos eram
Ao recatado asilo
Os rumores do século.
Estendia-se
Em frente o largo mar, tranquila face
Como a da consciência alheia ao crime,
E o céu, cúpula azul do equóreo leito.
Ali, quando ao cair da amena tarde,

No tálamo encantado do ocidente,
O vento melancólico gemia,
E a onda murmurando,
Nas convulsões do amor beija a areia,
Ias tu junto dele, as mãos travadas,
Os olhos confundidos,
Correr as brandas, sonolentas águas,
Na gôndola discreta. Amenas flores
Com suas mãos teciam
As namoradas Horas; vinha a noite,
Mãe de amores, solícita descendo,
Que em seu regaço a todos envolvia,
O mar, o céu, a terra, o lenho e os noivos.[511]

O “tranquilo castelo” é dito “ninho d’amor” e o eu poético quase que profeticamente deixa prever que dias ruins virão quando, no quarto verso da estrofe, revela um túmulo preparado pela fortuna. Carlota é chamada “menina e moça”, o que parece assertivo, pois quando se casou com Maximiliano a jovem tinha dezessete anos. Maximiliano, por sua vez, será o “amado esposo”. A história conta que Carlota recusara várias propostas de casamento para poder se casar com Maximiliano, por quem se apaixonara. Ele, contudo, em primeira instância se casou com a jovem por interesse econômico, pois estava endividado após iniciar a construção justamente do Castelo de Miramar. O dote da “menina e moça” foi utilizado para acabar a construção. É pintado na estrofe um quadro de amor e amenidade. Nada parecia fazer sombra aos dias do casal, nem mesmo as incongruências pelas quais passava o século chegavam a eles: “(…) estranhos eram / Ao recatado asilo / Os rumores do século”. Um amor em exagero figura entre os amantes, Carlota e Maximiliano não tinham as mãos dadas, mas “travadas”, e os olhos, mais que unidos, “confundidos”. Nessa imagem, um não parece estar ao lado do outro, mas “no” outro, tal era a união do casal, ou a “efusão”, como chamará o eu poético na estrofe seguinte, acentuando o amor entre eles. As Horas, grupo de deusas da

mitologia grega responsável pelas estações do ano, são evocadas no final da estrofe para marcar o tempo que passaram ali.

Contudo, a paz desse amor era contemplada pelo “sombrio destino” na quarta estrofe, que já lhes preparava “terríveis lances”:

Mas além, muito além do céu fechado,
O sombrio destino, contemplando
A paz do teu amor, a etérea vida,
As santas efusões das noites belas,
O terrível cenário preparava
A mais terríveis lances.

Então surge dos tronos
A profética voz que anunciava
Ao teu crédulo esposo:
“Tu serás rei, Macbeth!” Ao longe, ao longe,
No fundo do oceano, envolto em névoas,
Salpicado de sangue, ergue-se um trono.
Chamam-no a ele as vozes do destino.
Da tranquila mansão ao novo império
Cobrem flores a estrada, – estéreis flores
Que mal podem cobrir o horror da morte.
Tu vais, tu vais também, vítima infausta;
O sopro da ambição fechou teus olhos…
Ah! Quão melhor te fora
No meio dessas águas
Que a régia nau cortava, conduzindo
Os destinos de um rei, achar a morte:
A mesma onda os dois envolveria.
Uma só convulsão às duas almas
O vínculo quebrara, e ambas iriam,
Como raios partidos de uma estrela,
À eterna luz juntar-se.[512]

Na quarta estrofe, como adiantamos, a união do casal é efusão (o que já era de se esperar depois das “mãos travadas” e dos olhos

confundidos”).[513] Um amor tanto que se derrama e que não se guarda, não é reprimido, mas se declara. Essas efusões são adjetivadas santas, o que aproximará o casal do amor verdadeiro, o amor que, na fé cristã, se aproxima de Deus. O “sombrio destino” dessa estrofe também estará na seguinte, e será ele quem chamará Maximiliano ao trono, como as bruxas – ou feiticeiras, dependendo da tradução – fizeram com Macbeth, que é retomado no quarto verso da quinta estrofe: “tu serás rei, Macbeth!”. É interessante notar que esse mesmo trecho é utilizado por Machado no centésimo capítulo de *Dom Casmurro* (1900) ao tratar da felicidade de Bentinho. A recorrente frase shakespeariana está na terceira cena do primeiro ato da tragédia *Macbeth* (1606). Macbeth ambiciona e acaba por ter o trono da Escócia. Essa mesma ambição parece ter cegado Maximiliano quando lemos no décimo segundo verso: “o sopro da ambição fechou teus olhos”. A saída do Castelo de Miramar com destino ao Império do México também está na estrofe, quando os amantes saem “da tranquila mansão ao novo império”. O verso que segue traz uma imagem curiosa, as flores da estrada são “estéreis flores”. Essa imagem não apenas revela um caminho que já é de tristezas, como também pode pretender ilustrar a própria esterilidade de Carlota, que, segundo rumores, não podia engravidar. O destino aparece novamente na estrofe, no décimo sexto verso, revelando a futura morte do futuro rei: “os destinos de um rei, achar a morte”. O final da estrofe tenta sugerir outro destino para o casal sem fugir da morte. O eu poético sugere então que poderiam ter morrido juntos, no caminho, envoltos pela onda do mar.

Na última estrofe do poema há a morte de Maximiliano no fuzilamento, por isso tal quantidade de sangue na noite mexicana no sexto verso: “orvalhava sangue a noite mexicana”.

Mas o destino, alçando a mão sombria,
Já traçara nas páginas da história
O terrível mistério. A liberdade
Vela naquele dia a ingênua fronte.
Pejam nuvens de fogo o céu profundo.
Orvalha sangue a noite mexicana…
Viúva e moça, agora em vão procuras

No teu plácido asilo o extinto esposo.
Interrogas em vão o céu e as águas.
Apenas surge ensanguentada sombra
Nos teus sonhos de louca, e um grito apenas,
Um soluço profundo reboando
Pela noite do espírito, parece
Os ecos acordar da mocidade.
No entanto, a natureza alegre e viva,
Ostenta o mesmo rosto.
Dissipam-se ambições, impérios morrem.
Passam os homens como pó que o vento
Do chão levanta ou sombras fugitivas.
Transformam-se em ruína o templo e a choça.
Só tu, só tu, eterna natureza,
Imutável, tranquila,
Como rochedo em meio do oceano,
Vês baquear os séculos.
Sussurra
Pelas ribas do mar a mesma brisa;
O céu é sempre azul, as águas mansas;
Deita-se ainda a tarde vaporosa
No leito do ocidente;
Ornam o campo as mesmas flores belas…
Mas em teu coração magoado e triste,
Pobre Carlota! O intenso desespero
Enche de intenso horror o horror da morte.
Viúva da razão, nem já te cabe
A ilusão da esperança.
Feliz, feliz, ao menos, se te resta,
Nos macerados olhos,
O derradeiro bem: – algumas lágrimas![514]

A nacionalidade da noite é uma grande pista para revelar qual a história retratada no poema. Aquela “menina e moça”, da terceira estrofe é chamada, agora, “viúva e moça” e sua loucura, após saber da morte do “amado esposo” (Carlota não estava no México quando

aconteceu o fuzilamento. A imperatriz estava na Europa em busca de alianças políticas), não tarda a chegar. O primeiro indício de loucura está no décimo primeiro verso, nos “sonhos de louca”, e estará também mais para o final da estrofe, no trigésimo terceiro verso, quando ela, além de viúva do esposo, está “viúva da razão”. Pouco antes, a estrofe traz “no entanto, a natureza alegre e viva”. A alegria e vivacidade da natureza servirão no poema para contrastar com a tristeza da “pobre Carlota” (assim chamada apenas no trigésimo primeiro verso). O poema se encerrará dando à Carlota a condição de feliz, mesmo com a tragicidade de sua história, caso reste a ela “o derradeiro bem: – algumas lágrimas”.

O poema é, sobretudo, uma história de amor, ou dessa mulher que ama tanto, que tem sua própria racionalidade morta junto do esposo. Em 1870, ela se aproxima de Dido apenas pelo sofrimento de amor e pela realeza a que pertenciam, todavia, houvesse Carlota morrido antes dessa data, ela se aproximaria da personagem de Garção também pelo triste fim. Apesar disso, nossa Carlota foi mais feliz que Dido, pois não fora abandonada pelo esposo e teve a chance de, nos breves dias de Miramar, viver a paz daquele amor.

Sombras

Sombras

Que tienes? Que estás pensando
Gloria de mi pensamiento
Cervantes

Quando, assentada, à noite, a tua fronte inclinas,
E cerras descuidada as pálpebras divinas,
E deixas no regaço as tuas mãos cair,
E escutas sem falar, e sonhas sem dormir,
Acaso uma lembrança, um eco do passado,
Em teu seio revive? O túmulo fechado
Da ventura que foi, do tempo que fugiu,
Por que razão, mimosa, a tua mão o abriu?

Com que flor, com que espinho, a importuna memória
Do teu passado escreve a misteriosa história?
Que espectro ou que visão ressurge aos olhos teus?
Vem das trevas do mal ou cai das mãos de Deus?
É saudade ou remorso? É desejo ou martírio?
(…)[515]

"Sombras", tal qual "Ruínas", trará um ar de escuridão para as *Falenas*, o que colabora para o fato de estarmos diante de um livro que evoca a noite já em seu título. Além desse livro, "Sombras" também fora publicado nas *Poesias completas* e, antes delas, em 1897, transcrito no *Machado de Assis*, de Sílvio Romero. Não houve alteração no poema, com exceção da publicação de 1901, na qual o poema perde a epígrafe. Sobre ela, Machado apenas indica o autor, Cervantes. Desse autor, encontramos na biblioteca machadiana dois volumes: o primeiro, como já citamos no caso do estudo de "Ruínas", é o *El ingenioso Hidalgo Don Quijote* (s.d.); o segundo, são as *Novelas ejemplares de Cervantes* (1883).[516] Os versos que servem de epígrafe para o poema brasileiro, "o que tens? Em que estás pensando / Glória de meu pensamento?",[517] foram retirados da tragédia *La Numancia* (1585), que, de modo geral, retrata a história da guerra que se deu durante a conquista da Espanha pelos Romanos e a resistência dos espanhóis a essa conquista, em especial dos habitantes de Numancia. O trecho recortado por Machado está na primeira cena do terceiro ato, na fala que Morandro dirige à sua amada Lira. Morandro era um dos grandes soldados de Numancia, enamorado de Lira, ele dá a própria vida para que ela não morra de fome. Lira, contudo, se recusa a comer o pão comprado com a vida de seu amado e acaba morrendo por sua pátria. O trecho da epígrafe está justamente no momento em que Morandro pergunta à Lira o que ela tem, e ela, por sua vez, se queixará de fome.

O poema é composto de 28 alexandrinos de rima emparelhada distribuídos em três estrofes de treze, onze e quatro versos, respectivamente. O título sugere que o poema traga em seu corpo elementos que retomem a escuridão e que tenham certo ar de

tristeza. Essa escuridão estará logo no primeiro verso do poema no vocábulo “noite”, usado para indicar em qual momento do dia se dá o que o eu poético se põe a questionar:

> Quando, assentada, à noite, a tua fronte inclinas,
> E cerras descuidada as pálpebras divinas,
> E deixas no regaço as tuas mãos cair,
> E escutas sem falar, e sonhas sem dormir,
> Acaso uma lembrança, um eco do passado,
> Em teu seio revive? O túmulo fechado
> Da ventura que foi, do tempo que fugiu,
> Por que razão, mimosa, a tua mão o abriu?
> Com que flor, com que espinho, a importuna memória
> Do teu passado escreve a misteriosa história?
> Que espectro ou que visão ressurge aos olhos teus?
> Vem das trevas do mal ou cai das mãos de Deus?
> É saudade ou remorso? É desejo ou martírio?[518]

Durante todo o poema, o eu poético se dirige a alguém que não sabemos quem é, é esse alguém que coloca as mãos no rosto à noite “e escutas sem falar, e sonhas sem dormir”. O verso, composto especialmente de contradições, revela que essa pessoa a quem o eu poético se dirige parece estar atormentada, e veremos adiante que alguma lembrança pode estar causando esse tormento. Desse verso em diante, até o final da estrofe, o eu poético formulará uma série de questionamentos, e o primeiro deles será sobre a lembrança, “eco do passado” que poderia estar revivendo. O segundo questionamento nos indicará que tal lembrança deve ser de alguém que já morreu, pois o eu poético perguntará por que razão ela (supomos ser uma mulher a interlocutora do eu poético já que ele se dirige a ela sempre com doçura e a chama de “mimosa” no oitavo verso da primeira estrofe) teria aberto o “túmulo fechado”. A terceira pergunta será sobre a “misteriosa história” escrita pela “importuna memória”. Não nos chama atenção aqui apenas o fato de essa história ser misteriosa, o que já nos lega o fato de que alguma coisa estaria mal resolvida, ou sombria, mas principalmente

o fato de a memória que recobra essa história ser uma memória importuna. O próximo questionamento será se tal lembrança é um espectro ou uma visão e o questionamento seguinte reforçará o sentido pretendido nesses versos: “vem das trevas do mal ou cai das mãos de Deus?”. Se tal recordação fosse um espectro, teria vindo das “trevas do mal”, seria algo ruim. Se fosse visão, teria caído das “mãos de Deus”. O mesmo jogo de bom e ruim desses versos estará no verso final da primeira estrofe, quando as duas últimas perguntas são feitas: “é saudade ou remorso? É desejo ou martírio?”.

A estrofe seguinte traz a metáfora de um templo apenas iluminado pelo círio com luz que cobre apenas a nave e o altar, todo o resto está “em treva”:

> Quando em obscuro templo a fraca luz de um círio
> Apenas alumia a nave e o grande altar
> E deixa todo o resto em treva, — e o nosso olhar
> Cuida ver ressurgindo, ao longe, dentre as portas
> As sombras imortais das criaturas mortas,
> Palpita o coração de assombro e de terror;
> O medo aumenta o mal. Mas a cruz do Senhor,
> Que a luz do círio inunda, os nossos olhos chama;
> O ânimo esclarece aquela eterna chama;
> Ajoelha-se contrito, e murmura-se então
> A palavra de Deus, a divina oração.[519]

Os que estão no templo (e o eu poético se inclui nessa metáfora, pois fala do “nosso olhar”) apenas veem “as sombras imortais das criaturas mortas”. O manejo das palavras que se dá nesse verso relembra o do quarto verso da estrofe anterior, quando a interlocutora do eu poético escutava sem falar, sonhava sem dormir. Aqui, temos criaturas mortas que têm sombras imortais. A antítese não está só no sentido geral do verso, mas no próprio par mortal/imortal. O coração daqueles que veem essas sombras palpita “de assombro e de terror”. O contrário a essa situação virá no meio do sétimo verso da estrofe por meio da conjunção adversativa

“mas”. Será a “cruz do Senhor” que chamará o olhar para o círio, o ânimo é recobrado e os que estão no templo se ajoelham em oração. O que atrai nosso olhar na metáfora elaborada nessa estrofe é o círio, ou ainda, sua chama. A luz do círio chama os olhos dos fiéis que estão no templo, “o ânimo esclarece aquela eterna chama”. A chama, no oitavo e no nono versos da estrofe, não é apenas a conjugação do verbo “chamar”, é ainda, e talvez sobretudo, a chama do próprio círio aceso.

Entenderemos o porquê da construção dessa metáfora somente na estrofe final do poema:

> Pejam sombras, bem vês, a escuridão do templo;
> Volve os olhos à luz, imita aquele exemplo;
> Corre sobre o passado impenetrável véu;
> Olha para o futuro e vem lançar-te ao céu.[520]

Nessa estrofe, o eu poético pede que sua interlocutora, tal qual fora feito naquele templo, volte seus olhos para a luz e imite tal exemplo: “volve os olhos à luz, imita aquele exemplo”. Ele pede ainda que seja jogado sobre o passado um “impenetrável véu”, ou seja, que aquela lembrança não possa mais ser retomada, não cause mais “sombra” no pensamento de sua interlocutora. Em oposição ao passado que deve ser esquecido, ele pede, no verso final, que ela olhe para o futuro e se lance ao céu. O final do verso, “(…) e vem lançar-te ao céu” é um convite para que ela olhe o círio do templo daquela estrofe anterior, que se volte para a fé cristã, o que nos leva a supor que ela talvez não vivesse na fé e por isso estava em “sombras”.

Não vemos muito da *La Numancia* nos versos de “Sombras”. O aproveitamento dessa epígrafe deve estar especialmente no pensamento, já que as sombras dos versos machadianos estavam nos pensamentos da sua interlocutora, como provavelmente estariam em sombras também os pensamentos de Lira, que sofria com a guerra e com a fome, depois de já ter tido o irmão fatigado pela *hambre*.[521]

Quando ela fala

Quando ela fala

She speaks!
O speake again, bright angel!
Shakespeare

Quando ela fala, parece
Que a voz da brisa se cala;
Talvez um anjo emudece
Quando ela fala.

Meu coração dolorido
As suas mágoas exala,
E volta ao gozo perdido
Quando ela fala.
(…)[522]

"Quando ela fala" será o primeiro poema mais "mimoso" das *Falenas* e também é um dos poucos que teve alguma publicação intermediária entre a deste livro e a das *Poesias completas*, a saber, a transcrição do poema na obra de Teófilo Braga (1843-1924), *Parnaso português* (1877). Não houve alterações no poema de uma para outra publicação.

Como pudemos perceber, *Falenas* é de fato o livro que abre espaço para a língua inglesa. A epígrafe desse poema será também de fonte do novo idioma. Costurados aos versos machadianos temos um pequeno trecho da fala de Romeu na segunda cena do segundo ato do drama *Romeo and Juliet* (1597), de William Shakespeare. O conhecido drama do autor inglês contará a história de dois jovens apaixonados que têm seu amor impedido pela rivalidade entre suas famílias. O trecho escolhido por Machado para compor a epígrafe vem de uma das cenas mais conhecidas desse drama, a cena do balcão, ou do terraço. Nessa cena, Romeu está

no terraço da casa de Julieta, às escondidas, e ela está na sacada de seu quarto. O casal troca juras de amor. A cena foi retratada, inclusive, por alguns pintores, como Anselm Feuerbach (1829-1880), na tela *Romeo and Juliet* (1864), e Ford Madox Brown (1821-1893), na tela que também recebe o nome do todo, *Romeo and Juliet* (1870).

A epígrafe de Machado está na segunda fala de Romeu, logo no começo da cena, após a primeira fala de Julieta. Assim que a moça fala, ele se dobra em comoção amorosa e clama que ela fale de novo: “ela fala! Ó fala de novo, anjo brilhante!”.[523] Vimos na leitura de “La Marchesa de Miramar” que Machado era conhecedor da obra de Shakespeare pela interlocução com *Macbeth*. Na biblioteca machadiana temos vinte e quatro volumes de Shakespeare. As primeiras dez obras são uma coleção das *Oeuvres complètes* de William Shakespeare traduzidas por Émile Montegut e publicadas pela Libraire Hachette entre 1867 e 1873. Teremos outro livro intitulado *The beauties of William Shakespeare* (1839), publicado pela London C. Daly. Por fim, teremos nova coleção publicada pela Bradbury, Evans and Co. em 1868, aparentemente livros de bolso da obra de Shakespeare, *The handy volume*. Usamos aqui o inventário feito por Massa.[524] Não pudemos consultar tais volumes, todavia, supomos que Machado tenha se valido dessa última coleção como leitura que futuramente lhe serviu de epígrafe. Nossa hipótese se baseia em dois fatos: o primeiro é o fato de a epígrafe estar em língua inglesa, tal qual essa publicação (a primeira coleção era uma tradução para o francês); e o segundo é o fato de alguns volumes da primeira coleção terem saído após a data de publicação do poema. Não conseguimos consultar os mesmos volumes da biblioteca machadiana, mas tivemos por princípio a consulta de um volume publicado nos oitocentos e em língua inglesa. Assim, utilizamos para este estudo o *The plays and poems of William Shakespeare* (1821), publicado por um grupo de editores londrinos no qual figura um dos editores do *The handy volume*, R. H. Evans.

O poema “Quando ela fala” parece tentar retratar o que se passava na alma de Romeu ao ouvir a voz de sua amada. O poema não é mimoso só no tratamento do tema, mas também o é na estrutura. São quatro quartetos compostos de três versos em

redondilha maior e um verso de quatro sílabas poéticas (sempre o último da estrofe e sempre o mesmo, homônimo ao título do poema, configurando um refrão para as estrofes). O esquema rímico adotado é o das rimas alternadas, de modo que a rima do segundo verso de cada estrofe sempre terá a terminação -ala, para rimar com o refrão no quarto verso, “quando ela fala”.

De modo geral, cada uma das estrofes falará dos efeitos causados quando essa moça, supostamente a Julieta de Romeu (mas que pode ser qualquer outra amada), fala. Por se tratar se um poema não muito extenso, optamos por reproduzi-lo num único lance:

Quando ela fala, parece
Que a voz da brisa se cala;
Talvez um anjo emudece
Quando ela fala.

Meu coração dolorido
As suas mágoas exala,
E volta ao gozo perdido
Quando ela fala.

Pudesse eu eternamente,
Ao lado dela, escutá-la,
Ouvir sua alma inocente
Quando ela fala.

Minha alma, já semimorta,
Conseguira ao céu alçá-la
Porque o céu abre uma porta
Quando ela fala.[525]

Na primeira estrofe a “brisa se cala” e o “anjo emudece”, o que parece mostrar o poder da voz “dela”, pois é capaz de fazer calar a natureza e mesmo os seres divinos. A estrofe seguinte traz o efeito causado no eu poético, que tem seu “coração dolorido” esvaziado

das mágoas e retornando ao gozo. As próximas duas estrofes também tratarão do eu poético. A terceira traz o desejo dele em escutá-la pela eternidade. Nessa estrofe, ele anseia ouvir a "alma inocente" dela. A alma também estará na estrofe seguinte, mas será a dele, "já semimorta". Devemos notar rapidamente dois aspectos. O primeiro deles é a caracterização dessas almas. A dela, inocente; a dele, semimorta, já que possivelmente está longe dela (daí o anseio na estrofe anterior em escutá-la). Há certo grau de romantismo nos versos, já que ela é essa criatura idealizada, com poder de calar a natureza e o anjo; e ele, como amante entregue, quase chega à morte se está longe dela. O segundo aspecto diz respeito ao tipo de relação entre eles, uma relação não carnal, não física, mas entre almas. A alma semimorta dele consegue chegar ao céu ao ouvir a voz dela, porque mesmo o céu "(…) abre uma porta / Quando ela fala". Nesses versos finais, além de termos novamente acentuado o poder dela, temo-la colocada num nível hierarquicamente superior ao do eu poético. Isso já era de se supor pelas estrofes anteriores, contudo, está aqui mais claramente marcado pelo termo "céu". Ela é uma criatura do alto. Assim, na última estrofe do poema quase podemos enxergar os quadros de Anselm e Ford e vemos o eu poético com o olhar voltado para o alto, de onde vem a voz da amada. Não bastasse, esse céu que se abre pode ser encontrado em diferentes momentos na Bíblia, como no versículo dos "Atos dos Apóstolos": "(…) e disse: eis que estou vendo os Céus abertos, e o Filho do Homem que está em pé à mão direita de Deus".[526] Essa referência não parece estar aqui apenas para uma interlocução simples que novamente nos revela um Machado leitor da Bíblia. Essa referência, principalmente, aproxima "ela" das criaturas dos céus e acaba por reforçar sua superioridade e divinização.

Assim, o movimento feito por Machado em sua composição poética em "Quando ela fala" parece explorar o pequeno trecho de Shakespeare que lhe serviu de epígrafe. É como se o eu poético machadiano se revestisse de Romeu para falar do que se dá quando sua Julieta fala. Mesmo a posição de Romeu que vê a amada acima dele, no balcão, é explorada pelo poeta brasileiro quando a coloca em posição superior e a aproxima do céu, o que

pode ser somado às referências das vozes que, na Bíblia, também fazem com que o céu se abra. Desse modo, eu poético e Romeu compartilham da mesma posição e dos mesmos sentimentos quando ouvem a voz amada.

No espaço

No espaço

Il n’a qu’une sorte d’amour, mais
Il y en mille différentes copies.
La Rochefoucauld

Rompendo o último laço
Que ainda à terra as prendia,
Encontraram-se no espaço
Duas almas. Parecia
Que o destino as convocara
Para aquela mesma hora;
E livres, livres agora,
Correm a estrada do céu,
Vão ver a divina face:
Uma era a de Lovelace,
Era a outra a de Romeu.

Voavam… Porém voando
Falavam ambas. E o céu
Ia as vozes escutando
Das duas almas. Romeu
De Lovelace indagava
Que fizera nesta vida
E que saudades levava.
(…)[527]

“No espaço” é um poema que, além de dar continuidade às referências shakespearianas nesse livro de poemas, trará referências para além da sua epígrafe. O poema publicado nas *Falenas* teve sua composição pelo menos cinco anos antes, já que, segundo notícia de 17 de outubro de 1865 do *Diário do Rio de Janeiro*, “No espaço” teria sido declamado numa reunião da Arcádia Fluminense no dia 14 daquele mesmo mês. Como a notícia não traz a transcrição do poema, não foi possível saber se naquela data ele já tinha a epígrafe de François La Rochefoucauld; pela data do volume da obra de La Rochefoucauld que consultamos, supomos que não. Essa epígrafe é a máxima LXXIV, que está no volume *Réflexions, sentences et maximes morales* (1867), livro que Massa[528] aponta estar na biblioteca machadiana. Nós utilizamos a versão digitalizada dessa obra para os estudos do poema, trata-se inclusive de obra com o mesmo editor apontado por Massa, a saber, a Garnier parisiense, e com as mesmas *Oeuvres choises de Vauvenargues*. Todavia, não sabemos se corresponderá ao mesmo livro da biblioteca por um pequeno detalhe: Massa não nos dá a data de publicação do livro de La Rochefoucauld que está nas prateleiras de Machado (é possível que a impressão da data tenha se desgastado com o tempo e a má conservação da obra, mas acreditamos na possibilidade de a obra realmente não estar datada, já que na versão digitalizada que encontramos a data está anotada à caneta). Devemos apontar ainda um pequeno detalhe no texto da epígrafe, que no poema machadiano seria: “il n’a qu’une sorte d’amour, mais / Il y en mille différentes copies”,[529] mas no texto de La Rochefoucauld “qu’une” é, na verdade, “que d’une”. O pequeno detalhe entre o pronome relativo e o indefinido não parece alterar o entendimento do sentido geral da máxima e mais uma vez não temos como saber a origem desse ligeiro erro, Machado poderia ter recordado a frase de memória, podemos ter uma gralha tipográfica ou ainda ser esse o texto que estaria na publicação da Garnier noutro ano que não o de 1867.

O poema tem uma cadência bastante musical graças aos seus versos em redondilha maior, apesar de não haver um esquema rímico definido (a maior parte das estrofes começa com rimas alternadas, mas esse esquema não dura por toda a estrofe nem é

uma regra para todas elas). No total, são 64 versos distribuídos assimetricamente em onze estrofes. O título do poema situará o leitor exatamente no espaço, o lugar, em que acontece a história contada no poema em terceira pessoa. Em resumo, trata-se de um diálogo entre Lovelace e Romeu. Aqui estão nossas duas primeiras referências para além da epígrafe. Robert Lovelace é personagem do romance *Clarissa or the history of a young lady* (1748), de Samuel Richardson (1689-1761), que conta a história de Clarissa Harlowe, moça de uma família recém-aristocrata. Depois de um duelo entre Lovelace e o irmão de Clarissa, James, o vilão (Lovelace) sequestra a mocinha e a mantém confinada em pousadas e bordéis. A segunda referência já é conhecida das linhas de *Falenas*, é o Romeu de William Shakespeare, que já estava na epígrafe de "Quando ela fala", que é justamente o último poema epigrafado das Falenas antes de "No espaço". Estamos diante do mocinho, Romeu, e do vilão, Lovelace. Desse modo, já na primeira estrofe do poema parece fazer sentido as "diferentes cópias" de amor anunciadas na epígrafe. Aliás, essa primeira estrofe servirá apenas para localizar essas "duas almas" no espaço:

Rompendo o último laço
Que ainda à terra as prendia,
Encontraram-se no espaço
Duas almas. Parecia
Que o destino as convocara
Para aquela mesma hora;
E livres, livres agora,
Correm a estrada do céu,
Vão ver a divina face:
Uma era a de Lovelace,
Era a outra a de Romeu.

Voavam… Porém voando
Falavam ambas. E o céu
Ia as vozes escutando
Das duas almas. Romeu

De Lovelace indagava
Que fizera nesta vida
E que saudades levava.[530]

Ambas almas “correm a estrada do céu” com destino a ver a face de Deus, a “divina face”. Ao final da estrofe essas duas almas são apresentadas: “uma era a Lovelace, / Era a outra a de Romeu”. A estrofe que segue continuará tratando do voo dessas almas ao céu, “(…) e o céu / Ia as vozes escutando”. É interessante notar que esse céu que escuta a conversa que se dá entre Romeu e Lovelace estará presente especialmente no final do poema, quando Senhor dirige uma pergunta a Romeu e quando o céu decreta, na última estrofe, sua sentença. Romeu, nessa segunda estrofe, pergunta a Lovelace sobre seus feitos em vida e as saudades que levava. Lovelace leva da terceira à oitava estrofe para contar seus feitos e saudades na vida, ou seja, a maior parte do poema é dedicada à Lovelace. Essas estrofes são marcadas com aspas e revelarão a diversidade e o número dos amores de Lovelace. Para quem teve muitos amores, faz sentido muitas estrofes, para quem teve apenas um, quatro versos bastam.

A terceira estrofe inicia marcando, nas palavras e na pontuação, o amor de Lovelace: “eu amei… (…)”, porém, a frase que segue se inicia com uma conjunção adversativa, “mas”, que já nos indicará algo de contraditório nesse amor de Lovelace:

“Eu amei… Mas quantas, quantas,
E como, e como não sei;
Não seria o amor mais puro,
Mas o certo é que as amei.
Se era tão fundo e tão vasto
O meu pobre coração!
Cada dia era uma glória,
Cada hora uma paixão
Amei todas; e na história
Dos amores que senti
Nenhuma daquelas belas

Deixou de escrever por si.[531]

Nessa estrofe já saberemos de início, “quantas, quantas”, que foram muitas as amadas de Lovelace e ele mesmo põe em dúvida a pureza do seu amor: “não seria o amor mais puro, / Mas o certo é que as amei”. Além de ter gozado de muitos amores, Lovelace parece ter tido amores rápidos, curtos, que durariam cerca de um dia, ou uma hora talvez: “cada dia era uma glória, / Cada hora uma paixão”. O final da estrofe servirá para dar início à tessitura das próximas quatro estrofes. Assim, no final da terceira estrofe Lovelace diz ter amado todas e “nenhuma daquelas belas” teria deixado de “escrever por si”. Como complemento a essa afirmação de Lovelace, serão escritas as próximas cinco estrofes, todas começando com “nem a”. Assim, uma a uma essas estrofes darão conta de caracterizar um tipo de mulher amada por Lovelace, cada uma de uma nacionalidade. O fato de termos diferentes nacionalidades nas estrofes não indica apenas as diferentes mulheres que o personagem amou, mas o território vasto que percorreu:

“Nem a patrícia de Helena,
De verde mirto c’roada,
Nascida como açucena
Pelos zéfiros beijada,
Aos brandos raios da lua,
À voz das ninfas do mar,
Trança loira, espádua nua.
Calma fronte e calmo olhar.

“Nem a beleza latina,
Nervosa, ardente, robusta,
Levantando a voz augusta
Pela margem peregrina,
Onde o eco em seus lamentos,
Por virtude soberana,
Repete a todos os ventos

A nota virgiliana.

“Nem a doce, aérea inglesa,
Que os ventos frios do norte
Fizeram fria de morte,
Mas divina de beleza,

“Nem a ardente castelhana,
Corada ao sol de Madri,
Beleza tão soberana,
Tão despótica no amor,
Que troca os troféus de um Cid
Pelo olhar de um trovador.

“Nem a virgem pensativa
Que às margens do velho Reno,
Como a pura sensitiva,
Vive das auras do céu,
E murcha ao mais leve aceno
De mãos humanas; tão pura
Como aquela Margarida
Que a Fausto um dia encontrou.[532]

Em resumo, a quarta estrofe trará a mulher grega, representada por Helena, loura, de “calma fronte e calmo olhar”. A quinta estrofe traz a mulher latina, “nervosa, ardente, robusta”, que tem repetidas no eco de seus lamentos as notas de Virgílio (70-19 a.C., provavelmente são as notas da *Eneida*, poema épico latino). A sexta estrofe traz a mulher inglesa, que apesar de “fria de morte”, tem a “divina beleza”. Em seguida, na sétima estrofe, ocupa lugar a mulher castelhana, “coroada ao sol de Madri”, e despótica (ou déspota) no amor a ponto de trocar os troféus de Cid (1043-1099, guerreiro castelhano) “pelo olhar de um trovador”. Por fim, na oitava estrofe teremos a mulher alemã, chamada de “virgem pensativa” (o que retoma o romantismo nascido na Alemanha) e tão pura quanto a Margarida de Fausto, ambos personagens de Johann Goethe, da

tragédia *Fausto* (que teve a publicação da primeira parte em 1808, e da segunda, postumamente, em 1832).

As amantes de Lovelace não acabam por aí. Na última estrofe de sua fala, a nona, ele diz ter amado “muitas mais”, essa teria sido sua “virtude” e seu “condão”:

> “E muitas mais, e amei todas,
> Todas minha alma encerrou.
> Foi essa a minha virtude,
> Era esse o meu condão.
> Que importava a latitude?
> Era o mesmo coração,
> Os mesmos lábios, o mesmo
> Arder na chama fatal…
> Amei a todas e a esmo.”[533]

Nova referência aos lugares que Lovelace percorreu via suas amantes estará no quinto verso da estrofe: “que importava a latitude?”. O lugar de onde eram as moças pouco importava, já que “era o mesmo coração, / Os mesmos lábios, o mesmo / Arder na chama fatal”. Ele termina afirmando que amou todas, e as amou “a esmo”. A fala de Lovelace se encerra na nona estrofe; na décima, ele e Romeu já estão no céu:

> Lovelace concluíra;
> Entravam ambos no céu;
> E o Senhor que tudo ouvira,
> Voltou os olhos imensos
> Para a alma de Romeu:
> “E tu?” — “Eu amei na vida
> Uma só vez, e subi
> Daquela cruenta lida,
> Senhor, a acolher-me em ti”.
> Das duas almas, a pura,
> A formosa, olhando em face
> A divindade ficou;

E a alma de Lovelace
De novo à terra baixou.[534]

É nesse momento que o céu que escutava as vozes dos dois na segunda estrofe se dirige a Romeu: “E tu? (…)”. Romeu, que ao contrário de Lovelace teve apenas um amor, suscintamente responde em quatro versos daquela estrofe que teria amado uma só vez na vida: “(…) eu amei na vida / Uma só vez, e subi / Daquela cruenta lida, / Senhor, a acolher-me em ti”. A crueldade da lida do único amor de Romeu está na rivalidade entre a sua família e a família da amada Julieta. E então será traçado o destino das duas almas: “(…) a pura, / A formosa, olhando em face / A divindade ficou; / E a alma de Lovelace / De novo à terra baixou”. A sentença parece propagar a fé cristã, os bons vão para o céu, como foi, nesse caso, Romeu, que tem sua alma chamada “pura” e “formosa”. A alma de Lovelace não chega a receber adjetivos. Observemos ainda a grandeza do Senhor caracterizada nos seus “olhos imensos”.

A estrofe que encerra o poema parece nos mostrar o porquê de toda essa história ter sido contada, é como se fosse uma explicação para o fato de haver, naqueles dias, tantos cavalheiros que se comportavam tal qual Lovelace e poucos que seguiam o exemplo de Romeu, e, ao mesmo tempo, esses versos se constituem numa espécie de moral da história:

Daqui vem que a terra conta,
Por um decreto do céu,
Cem Lovelaces num dia
E em cem anos um Romeu.[535]

Seria um “decreto do céu” que, na terra, houvesse “cem Lovelaces num dia / E em cem anos um Romeu”. Dessa maneira, nos chama a atenção um poema que, a princípio, trate da conduta dos rapazes e não das moças, mas de certa maneira ele abre os olhos também das donzelas, para que saibam diferenciar Lovelace de Romeu. Contudo, dado certo ar de humor que os versos carregam, julgamos ser arriscado afirmar que esse poema tenha um

tom moralizante, ainda que sua epígrafe tenha sido tirada justamente de um livro sobre reflexões, sentenças e máximas morais; aliás, essa parece ser uma pista nos dada no início do poema pela epígrafe e no final pela última estrofe. Assim, a epígrafe, no caso de “No espaço”, acentua o tom moralizante da composição poética, constituindo-se na própria máxima do poema. Pela máxima de La Rochefoucauld há o casamento perfeito de um tipo de amor, o de Romeu, e as mil diferentes cópias, as de Lovelace.

Pássaros

Pássaros
(versos escritos no álbum de Manoel de Araújo)

Je veux changer mês pensées em oiseaux.
C. Marot

Olha como, cortando os leves ares,
Passam do vale ao monte as andorinhas;
Vão pousar na verdura dos palmares,
Que, à tarde, cobre transparente véu;
Voam também como essas avezinhas
Meus sombrios, meus tristes pensamentos;
Zombam da fúria dos contrários ventos,
Fogem da terra, acercam-se do céu.

Porque o céu é também aquela estância
Onde respira a doce criatura,
Filha de nosso amor, sonho da infância,
Pensamento dos dias juvenis.
Lá, como esquiva flor, formosa e pura,
Vives tu escondida entre a folhagem,
Ó rainha do ermo, ó fresca imagem
Dos meus sonhos de amor calmo e feliz!

(…)[536]

“Pássaros”, como a publicação das *Falenas* nos informa, teria sido escrito “no álbum de Manoel de Araújo”. Acreditamos que se trata do senhor Manuel de Araújo Porto-Alegre, escritor, político e jornalista fundador da *Revista Guanabara* e da *Lanterna Mágica*. Esse poema também estampou as páginas das *Poesias completas*, sem nenhuma alteração nos seus versos e contando, inclusive, com a epígrafe. Sobre esta última, um caso curioso acontece: Machado, em todas as epígrafes das *Falenas*, apenas nos indica o nome do autor, e, para essa epígrafe de “Pássaros”, o nome que a assina é o de “C. Marot”, Clément Marot. Contudo, consultando suas *Oeuvres* (1731), não encontramos versos semelhantes aos da epígrafe. Tais versos puderam ser encontrados no terceiro soneto (primeiro verso do primeiro terceto) do “Le premier livre des amours”, obra consagrada à Cassandra, amada de Pierre de Ronsard, autor de *Choix de poésies* (1862). Assim, Machado teria se equivocado ao dar a Marot os versos de Ronsard. Outro pequeno deslize se dá no corpo da epígrafe: “je veux changer mes pensées en oiseaux”[537] é a epígrafe do poema, mas nos versos de Ronsard “pensées” é grafado “pensers”. As duas grafias existem no francês, porém, “penser” seria, numa tradução livre, algo como “pensar, cismar”, ao passo que “pensée” seria o “pensamento”. Assim, a pequena alteração que Machado opera na palavra de Ronsard, somada ao equívoco da autoria, leva-nos a crer que ele tenha transcrito a epígrafe de memória, principalmente se nos lembrarmos que não havia na biblioteca de Machado obras de Ronsard (nem de Marot), de acordo com o inventário levantado por Massa.[538] Todavia, trocar “pensers” por “pensées” fará muito mais sentido para o poema machadiano, já que ele trata, sobretudo, dos pensamentos.

“Pássaros” é composto de quatro oitavas de versos decassílabos, nas quais rimam o primeiro e o terceiro versos, o segundo e o quinto, o sexto e o sétimo e o quarto e o oitavo. Além disso, essas oitavas poderiam certamente se dividir ao meio, já que há uma mudança no sentido do que está sendo tratado na estrofe e isso é marcado, inclusive, pela pontuação: o quarto verso sempre termina com uma vírgula ou um ponto e vírgula.

O título desse poema constitui uma metáfora que é explicada pela epígrafe e que se dará no poema via comparação (já que no corpo do poema teremos o elemento de comparação “como” explícito). Num movimento de desfazer a metáfora, o poema poderia se chamar “pensamentos”, uma vez que é sobre eles que o eu poético discorre, os “pássaros” servirão apenas para mostrar como são esses pensamentos. Nesse sentido, a epígrafe, já de início, como sugere a leitura vertical do poema, explica ao leitor o anseio do eu poético e o jogo pensamento/pássaro que se dará no poema. O pássaro do poema será a andorinha, que passa “do vale ao monte (…)” e que pousa nos palmares:

Olha como, cortando os leves ares,
Passam do vale ao monte as andorinhas;
Vão pousar na verdura dos palmares,
Que, à tarde, cobre transparente véu;
Voam também como essas avezinhas
Meus sombrios, meus tristes pensamentos;
Zombam da fúria dos contrários ventos,
Fogem da terra, acercam-se do céu.[539]

Podemos notar, a princípio, um que de brasilidade (ainda que a crítica tenha apontado a falta de nacionalismo nos versos machadianos) nesses primeiros versos, uma vez que a ave escolhida fora a andorinha, ave comum em todo território nacional, e essa ave pousará nos palmares. Além disso, há um movimento de baixo para cima no voo da ave, e, então, do pensamento do eu poético, já que ela vai “do vale ao monte”. Isso indica que o que os pensamentos do eu poético almejam alcançar está acima dele, é a superioridade da coisa amada. Esse movimento também será identificável no último verso da estrofe, quando, depois de já ter feito a comparação de seus pensamentos às “avezinhas”, eles “fogem da terra, acercam-se do céu”. Ainda nessa estrofe, é importante destacar o vento no penúltimo verso, que dificulta o voo dos pensamentos. O vento está na mesma estrofe da epígrafe em Ronsard no formato de Zéfiro.

O céu onde os pensamentos do eu poético desejam se acercar será trabalhado na segunda estrofe:

Porque o céu é também aquela estância
Onde respira a doce criatura,
Filha de nosso amor, sonho da infância,
Pensamento dos dias juvenis.
Lá, como esquiva flor, formosa e pura,
Vives tu escondida entre a folhagem,
Ó rainha do ermo, ó fresca imagem
Dos meus sonhos de amor calmo e feliz![540]

O céu será a estância do amor, é “onde respira a doce criatura”, onde está o “pensamento dos dias juvenis”. Ao acreditar no advérbio de lugar que inicia o quinto verso dessa estrofe, “lá”, vemos que o eu poético se encontra longe do almejado lugar, que, por sua vez, é onde está a senhora dos seus pensamentos, que em nenhum momento é revelada e é chamada nessa estrofe “rainha do ermo”, “(…) fresca imagem / Dos meus sonhos de amor calmo e feliz”. Ao chamá-la rainha, o eu poético novamente afirma a superioridade dessa criatura em relação a ele.

A estrofe que segue confirmará a hipótese levantada a partir do “lá” do quinto verso da estrofe anterior:

Vão para aquela estância enamorados,
Os pensamentos de minh’alma ansiosa;
Vão contar-lhe os meus dias mal gozados
E estas noites de lágrimas e dor.

Na tua fronte pousarão, mimosa,
Como as aves no cimo da palmeira,
Dizendo aos ecos a canção primeira
De um livro escrito pela mão do amor.

Dirão também como conservo ainda
No fundo de minh’alma essa lembrança

De tua imagem vaporosa e linda,
Único alento que me prende aqui
E dirão mais que estrelas de esperança
Enchem a escuridão das noites minhas
Como sobem ao monte as andorinhas
Meus pensamentos voam para ti.[541]

Na penúltima estrofe o eu poético pede que seus pensamentos, “enamorados”, sigam par’aquela estância, a fim de contar seus “dias mal gozados”, vividos em “noites de lágrimas e dor”. Se o céu é a estância do amor e o eu poético tem vivido “dias mal gozados”, provavelmente não está lá. Além disso, as “noites de lágrimas e dor” nos lembrarão a *peine* que o eu poético de Ronsard diz que legará à França no primeiro verso do soneto. A segunda metade da estrofe novamente compara os pensamentos do eu poético às aves e haverá de novo a presença da palmeira. Não bastasse, o eu poético se aproveitará do cantar das aves, mas a canção aqui será a “de um livro escrito pela mão do amor”. A última estrofe será uma continuidade dessa terceira, de modo que, como a canção daquele livro foi dita, aqui os pensamentos do eu poético terão outros dizeres. Isso é marcado na estrofe pelo próprio verbo no primeiro e no quinto versos da estrofe: “dirão”, “e dirão”. A conjunção aditiva que acompanha o verbo no caso do quinto verso marca as várias coisas que os pensamentos do eu poético têm a dizer. Assim, a primeira coisa a ser dita na última estrofe é a lembrança da imagem “vaporosa e linda” que ele ainda conserva no fundo de sua alma e que é para ele o “único alento”. O último dizer está relacionado à noite em que o eu poético vive. Aquelas “noites de lágrimas e dor” da terceira estrofe estarão aqui na “escuridão da noite”, todavia, há em tal escuridão “estrelas de esperança”, as quais indicam que não é o fim para a vida do eu poético. Talvez essa esperança seja dada pela imagem que o eu poético disse conservar. A estrofe e o poema terminam numa nova comparação entre os pensamentos do eu poético e as andorinhas: “como sobem ao monte as andorinhas / Meus pensamentos voam para ti”. O “monte” dos pensamentos do eu poético é a mulher amada, é ela o lugar de (re)pouso, e é, como vimos, superior, já que se deve “subir”.

Ao fim da leitura de “Pássaros”, não vemos muito do soneto de Ronsard nos seus versos, exceto por num momento ou outro os dois eu poéticos compartilharem da mesma dor ou *peine* de amor. Dessa maneira, a epígrafe colaborará com o poema no sentido de elucidar desde a epígrafe o anseio por ter pensamentos que sejam como pássaros. Aliás, esse anseio por mudar os pensamentos em pássaros será o maior ponto de contato entre os dois poemas e é um sentimento em comum entre os dois eu poéticos.

Un vieux pays

Un vieux pays

… juntamente choro e rio.
Camões

Il est un vieux pays, plein d’ombre et de lumière,
Où l’on rêve le jour, où l’on pleure le soir;
Un pays de blasphème, autant que de prière,
Né pour la doute et pour l’espoir.

On n’y voit point de fleurs sans un ver qui les ronge,
Point de mer sans tempête, ou de soleil sans nuit;
Le bonheur y paraît quelquefois dans un songe
Entre les bras du sombre ennui.
(…)[542]

“Un vieux pays” chama atenção nas *Falenas* por ser uma composição toda em língua francesa. Todavia, gentil com seu leitor e atencioso com o amigo, Machado nos dá nas notas a tradução do poema, pelo “talentoso poeta maranhense”[543] Joaquim Serra. Pelo fato de ser essa uma tradução legitimada pelo próprio Machado, valemo-nos dela para o estudo desse poema. É importante ainda que esclareçamos que não pretendemos nesse estudo dar conta de verificar a tradução feita por Serra nas suas falhas ou nos seus

louros, limitamo-nos a observar a sutil diferença na métrica e na rima, possíveis de ver “só de olhar”. Na composição em francês temos quatro quadras de rimas alternadas nas quais os três primeiros versos serão sempre decassílabos e o último, octossílabo. Na tradução de Serra, todos os versos das suas também quatro quadras são decassílabos e rimam apenas o segundo e o quarto versos. Esse poema e sua nota foram publicados sem alterações nas *Falenas* e nas *Poesias completas*.

A epígrafe camoniana nos faz crer que esse “velho país” seja Portugal (até porque o Brasil contava com apenas 370 anos quando da publicação do poema), contudo, como o poeta não nos dá pistas maiores e será um poema todo composto de antíteses/contradições, é difícil afirmar a nacionalidade do seu eu poético. Em contrapartida, podemos certamente afirmar que as antíteses que se darão ao longo do poema são uma herança de sua epígrafe: “… juntamente choro e rio”.[544] A epígrafe deriva do nono soneto da parte chamada “Rimas”, que está nas *Obras de Luiz de Camões* (1861, v. II), trata-se especificamente do terceiro verso da primeira estrofe: “sem causa choro e rio”.[545] As reticências no começo da epígrafe de Machado já nos alertavam para a existência de um verso mais longo. Esse soneto de Camões cuida dos sentimentos adversos que tomam o estado do eu poético após ter visto sua senhora. O eu poético machadiano se vale dessas adversidades não para falar de si, mas do seu país.

As antíteses ou contradições estarão presentes em todas as estrofes do poema:

> É um velho país, de luz e sombras,
> Onde o dia traz pranto e a noite a cisma;
> Um país de orações e de blasfêmia,
> Nele a crença na dúvida se abisma.
>
> Aí, mal nasce a flor, o verme a corta,
> O mar é um escarcéu, e o sol sombrio;
> Se a ventura num sonho transparece
> A sufoca em seus braços o fastio.[546]

A começar pela primeira estrofe, já no primeiro verso temos “luz e sombras”, unidas inclusive pela conjunção aditiva “e”. Apesar de imprimirem contrariedade, parece evidente que, pelo menos, as sombras aí estejam, já que a condição primeira para que elas existam é a luz. Essa luz pode se estender ainda ao dia do verso seguinte, enquanto as sombras se estenderiam à noite. Seguindo as contradições desse país, ele será dito “um país de orações e de blasfêmia” e talvez a maior contradição fique por conta do último verso da estrofe, no qual há a “crença na dúvida”. A imagem de crer em algo incerto, duvidoso, parece totalmente contraditória. Mesmo a natureza parece refletir as contradições desse país na segunda estrofe. A flor é cortada pelo verme assim que nasce, de modo que teríamos aí a contradição do nascer/morrer. O mar desse país é um escarcéu, o que não parece tão contraditório já que há dias em que o mar está revolto, mas a contradição se dará em duas instâncias na sequência do segundo verso da estrofe, quando há o “sol sombrio”. O sol estaria se opondo ao mar, metaforicamente como fogo e água, e esse sol tem uma contradição em si próprio, pois é sombrio, enquanto deveria ser, por excelência, a luz.

A terceira estrofe será dedicada à contradição dos sentimentos:

Quando o amor, qual esfinge indecifrável,
Aí vai a bramir, perdido o siso…
Às vezes ri alegre, e outras vezes
É um triste soluço esse sorriso…

Vive-se nesse país com a mágoa e o riso;
Quem dele se ausentou treme a maldiz;
Mas aí, eu nele passo a mocidade,
Pois é meu coração esse país![547]

O sentimento escolhido para ilustrar é o amor, comparado a uma “esfinge indecifrável”, já carente de prudência. Esse amor, “às vezes ri alegre, e outras vezes / É um triste soluço (…)”. São duas as contradições aqui: entre o riso e o soluço e entre a alegria a tristeza. O mesmo riso estará no primeiro verso da estrofe final, ao lado do

soluço que agora podemos entender como “mágoa”, já que é esse o vocábulo escolhido pelo eu poético para a última estrofe do poema. Com a “mágoa e o riso” é que se dá a vida em tal país e o eu poético traz aqueles que se ausentaram desse país e os caracteriza como quem “treme e maldiz”, o que parece ser o oposto do que se dá com o eu poético que passa sua mocidade lá e com exclamação afirma: “pois é meu coração esse país!”. Assim, o que parecia ser um poema em repúdio ao país, acaba sendo o oposto, pois o amor pátrio é afirmado, apesar de todas as contradições anteriores.

Para uma composição com tantas contradições, parece apropriado ter escolhido um poema camoniano que também traz essas contradições, as quais ocorrem com alguma frequência na obra poética do autor português. Ao acreditar ser o eu poético machadiano português, a epígrafe de Camões tem ainda mais sentido. Caso esse eu poético seja brasileiro, a contradição não se perde, já que é contraditório escolher um autor de outra nacionalidade para a epígrafe de um poema que termina por declarar um coração nacional. A contradição pode se estender ainda ao nível da linguagem, já que, sendo o eu poético brasileiro ou português, não escreve em sua própria língua, mas noutra, nesse caso, o francês. Com demasiadas contradições, vemos que a herança da contradição legada pela epígrafe não foi pouca e ela fora aproveitada desde as antíteses no corpo do poema até a escrita francesa do mesmo.

Pálida Elvira

Pálida Elvira

Ulysse, jeté sur les rives d’Ithaque, ne les
reconnaît pas et pleure sa patrie. Ainsi
l’homme dans le bonheur possédé ne
reconnait pas
son rêve et soupire.
Daniel Stern

Quando, leitora amiga, no ocidente
Surge a tarde esmaiada e pensativa;
E entre a verde folhagem recendente
Lânguida geme viração lasciva;
E já das tênues sombras do oriente
Vem apontando a noite, e a casta diva
Subindo lentamente pelo espaço,
Do céu, da terra observa o estreito abraço;
(…)[548]

"Pálida Elvira" será um poema-quebra-cabeça, cheio de referências e interlocuções. Pela extensão do poema, 97 estrofes, não será possível uma análise estrofe a estrofe. E já que tocamos na sua estrutura, aí estará a primeira referência: Camões. Tal qual *Os Lusíadas*, esse poema é todo composto na oitava rima camoniana (oitavas de versos decassílabos com rima alternada do primeiro ao sexto versos e um par de rimas emparelhadas no final). Desse modo, o poema, que nas *Falenas* traz logo abaixo do título a inscrição "conto", pode ser visto quase como um "canto" da epopeia portuguesa. Essa inscrição não está na segunda publicação do poema, nas *Poesias completas*, todavia, permanece a dedicatória ao imigrante português Francisco Ramos Paz (importante bibliófilo do século XIX) e permanece também a epígrafe de Daniel Stern, retirada do capítulo IV, intitulado "De la vie morale" (p. 83), da obra *Equisses morales: pensées, réflexions et maximes* (1859). Essa é a obra que está na biblioteca machadiana, segundo o inventário feito por Massa[549] e é a mesma que consultamos em versão digitalizada para o estudo desse poema. Eis a epígrafe: "Ulisses, jogado às margens de Ítaca, não / as reconhece e chora sua pátria. / Assim o homem pela felicidade dominado / não reconhece seu sonho e suspira".[550]

A referência para a leitura de "Pálida Elvira" está na epígrafe que adianta um pouco do que se dará nessa história, um homem, no caso Heitor, que não reconhecerá seu próprio sonho (não reconhecerá a tempo que era a pureza do amor de Elvira que preenchia sua vida e seu labor poético). O Ulisses do poema será

Heitor. Além disso, apesar do título, pela epígrafe podemos supor ser essa a história de Heitor, não de Elvira, já que a partir da estrofe de número LX não temos mais notícias de Elvira, que morre enquanto o eu poético narra a libertinagem de Heitor. O anti-herói chegara ao poema na estrofe XXII, e, mesmo antes disso, o que se tinha no enredo desse conto em forma de poesia (uma hibridez que colabora para o quebra-cabeça da obra) era Elvira à espera, fantasiando ser amada por um poeta. Evidente que aqui fizemos um sobrevoo pelo poema sem detalhá-lo, mas influenciados pela epígrafe sugerimos que essa seja a história de Heitor, o papel principal na "trama" é dele e não de Elvira. Não bastasse, essa epígrafe nos traz uma referência dentro de outra. O Ulisses a que Stern se refere é o Ulisses da *Odisseia* e da *Ilíada*, ambas de Homero. Heitor, personagem do poema machadiano, tem o mesmo nome do guerreiro troiano da *Ilíada*. Apesar de homônimos, a coincidência fica apenas no nome, já que o Heitor brasileiro é um anti-herói e, nesse sentido, podemos lê-lo com certo sarcasmo, pois tem nome de herói, mas não age como tal.

Contudo, a primeira referência mesmo está no título do poema. Essa referência não está muito cifrada para o leitor, haja vista a publicação da tradução "A Elvira" nas páginas anteriores das *Falenas*. Trata-se de um poema de Alphonse Lamartine, em francês, "À Elvire". A acreditar nos estudos da professora Flávia Amparo,[551] essa seria uma "pista falsa" para a leitura de "Pálida Elvira", pois sugeriria uma leitura romântica de um poema que traz certa ironia sobre o tema e que nos coloca a desconfiar de algumas referências que o eu poético lança mão no curso do poema. Lamartine não é lido apenas no título do poema, ele é também o livro de cabeceira da personagem Elvira, que na oitava estrofe lê "Lago", poema lamartiniano impresso nas *Meditacions poétiques* (1820), que conta a história de amor entre um poeta e uma personagem também chamada Elvira. Qualquer semelhança, nesse caso, não é mera coincidência. Não bastasse, o nome Elvira carrega o significado albinia, loura, branca.[552] Ao dar a Elvira tanto no título quanto no decorrer do poema o adjetivo "pálida", Machado exagera a característica das heroínas românticas para ironizá-la. Sobre essa característica, vale nos atentarmos à sétima estrofe, na qual o eu

poético justifica a palidez de sua heroína pela lei vigente, que prega serem descorados os rostos que amam. Nessa estrofe estaria outra "pista falsa" que sugeriria a leitura desse poema numa veia romântica. A palidez da Elvira brasileira é comparada à de Miss Smolen, personagem do poema "Le saule", que está nas *Premières poésies* (1859) de Alfred Musset. Miss Smolen é caracterizada logo no início do poema francês, no terceiro verso: "Miss Smolen é muito pálida (…)".[553] Ademais, essa estrofe constitui uma digressão metaficcional, um recurso que aparecerá outras vezes nesse poema e que foi recorrente também na obra em prosa machadiana. No caso da sétima estrofe, a digressão acontecerá para evitar a censura do "crítico exigente", já que essa moça era pálida e a crítica reclamava as cores nacionais. Outro recurso recorrente da prosa e que aparecerá já na primeira estrofe, no primeiro verso do poema, será a interlocução com o leitor, aqui a "leitora amiga". Essa interpelação que acontecerá outras vezes no decorrer do poema sugere uma definição do público ao qual a composição se destinaria.[554]

Parece pertinente que façamos nesse momento um abreviado resumo do enredo do poema, já que não o esmiuçaremos estrofe a estrofe. Em suma, a romântica Elvira vive num vale com o tio filósofo, leitor dos clássicos, Antero. A donzela sonha com o amor de um poeta. Eis que numa noite chega ao vilarejo o poeta Heitor, poeta alemão, que traz uma carta de recomendação destinada a Antero. Era uma carta escrita pelo pai de Heitor, que estava a entrar no "tálamo da morte", um antigo colega do tio de Elvira. Heitor passa a viver com Antero e Elvira e como parece previsível, o amor entre a donzela e o poeta acontece. Ao ver o casal enamorado, Antero "sugere" o casamento, o que causa alegria na sobrinha e talvez certo desconforto no hóspede. Tudo se ajeita para o casamento, são feitos os preparativos, mas no dia do enlace Heitor vai para as montanhas, a fim de escrever seu "canto de núpcias". De lá não volta. O poeta avista o mar e segue adiante. O eu poético narra a vida libertina que Heitor passa a levar até que chega o dia em que ele se vê só e sem inspiração para os versos. Heitor, na tentativa de recuperar a inspiração, estuda as ciências, mas a tentativa é vã. Até que se recorda da noiva que abandonou e volta arrependido ao

vilarejo (como Ulisses às margens de Ítaca na epígrafe). Ele vê Antero sentado com uma criança no colo, fruto do amor da donzela e do poeta. Heitor é informado da morte de Elvira e suplica o perdão do filósofo. Antero o ignora. Heitor transpõe a montanha e se atira ao mar.

Limitaremo-nos agora a elucidar alguns aspectos interessantes de "Pálida Elvira", bem como os diálogos que ele estabelece com outras obras. Já falamos nalgumas estrofes acima da interlocução com o leitor, ou a leitora. Essa interlocução se dá também no nível sentimental. O eu poético convoca os sentimentos de suas leitoras para que entendam os de Elvira. No início do poema, quando o eu poético discorre sobre os sonhos do princípio do anoitecer, ele indaga o que a "leitora amiga" possa estar sentindo naquele momento, se, como Elvira, "(…) acaso não amaste e acaso esperas".[555] Caso a leitora sinta o que fora sugerido pelo eu poético, poderá entender Elvira: "sente-lo? Então entenderás Elvira".[556] Processo semelhante se dá na estrofe L, quando, tendo novamente a leitora como interlocutora, o eu poético convoca os sentimentos dela para entender o que se passava com Elvira: "se ardeste, enfim, naquela intensa chama / Entenderás o amor de ingênua dama".[557]

No último verso da quarta estrofe do poema teremos uma referência implícita às escrituras bíblicas. Nessa estrofe, é descrito o vale onde Elvira e o tio moravam. O destaque é para a natureza do lugar, que é de "virginal beleza" (tal qual era virgem aquela que o habitava). O vale, também chamado "vale de amor", no último verso é "vale de lágrimas". Este "vale de lágrimas" está no sétimo versículo do Salmo 83 (consultando a tradução da Bíblia que constava na biblioteca machadiana): "neste vale de lágrimas, no lugar que Deus destinou para si".[558] O verso machadiano é bastante parecido com o versículo: "neste vale de lágrimas eternas".[559] Um "vale de amor" que se transforma em "vale de lágrimas" sugere o destino de Elvira, que sonhava com o amor e terminou abandonada por ele e morta, talvez por isso sejam as lágrimas "eternas". Essa antecipação do destino de Elvira pode ser lida também na estrofe XXXI, também no último verso, que mostra o que sucedera após o primeiro encontro dela e Heitor: "eras senhora? Ficarás escrava!".[560]

Além disso, há no poema uma referência explícita às escrituras bíblicas, especificamente ao Evangelho de São Mateus, que é leitura de Antero na estrofe XVIII. Antero recorre ao apóstolo para aconselhar a sobrinha que se acalme e espere pelo seu amor. Seu discurso tem tom doutrinário, especialmente na estrofe XX, no primeiro verso: “a doutrina da vida é esta: espera”.[561] Antero dá a si mesmo o título de sábio e traz para seu discurso outra referência ligada à fé cristã, o bispo de Constantinopla Demófilo, segundo o qual, de acordo com os conhecimentos de Antero, “a palavra do sábio traz a calma”,[562] assim como as palavras de Antero deveriam acalmar Elvira, que sarcasticamente ri do tio. Mesmo o eu poético ri do “filósofo profundo”, pois logo que termina a fala de Antero, na estrofe seguinte, o eu poético esclarece: “falava aquele velho como fala / Sobre cores um cego de nascença”.[563] Ao colocar na berlinda os ensinamentos de Antero, o eu poético também, de certa forma, questiona a própria fonte daquela sapiência.

Assim como usou Demófilo para se pintar de sábio para a sobrinha, Antero usará da eloquência da oração de Cícero (106-43 a.C.) para, na estrofe LV, propor a Heitor o casamento com Elvira. A referência nesse caso não é direta, há apenas a menção à “oração cicerônica”, e sendo Antero filósofo, parece sugestiva a referência. Além disso, tamanha eloquência seria adequada para o momento de uma “arenga preparada”, uma artimanha para levar ao casamento.

A “terra da poesia” que está no primeiro poema das *Falenas*, “Prelúdio”, também estará em dois momentos de “Pálida Elvira”. O primeiro deles é logo com a chegada de Heitor, que não estranhemos ser alemão, já que era poeta e aquela é a “terra da poesia”. Heitor, “um cidadão da terra da harmonia, / Da terra que eu chamei nossa Alemanha”.[564] Junto da apresentação desse poeta vem outra interlocução ao “leitor amigo” na estrofe XXV e pelo menos mais duas referências explícitas. Heitor é “um poeta! E de noite! E de capote!”.[565] Ao apresentá-lo assim, o eu poético parece zombar dos padrões do classicismo, já em decadência, mas com a aparência ainda inalterada. A referência ao *Quixote* (1605) de Cervantes, de acordo com Amparo,[566] colaborará para a ruptura da

tradição do herói clássico. Isso fica claro nos últimos versos da estrofe: “herói que às regras clássicas escapa, / Pode não ser herói, mas traz a capa”.[567] Há ainda nessa estrofe outra referência também à literatura espanhola. Ao assemelhar Heitor a um “apócrifo Rodrigo”, acreditamos que o eu poético esteja se referindo a Cid, o guerreiro castelhano da epopeia transcrita por Pedro Abad, *El cantar de mio Cid* (1207).

O segundo momento em que a “terra da poesia” se faz presente no poema está na estrofe LXX, quando, depois de ter desfrutado dos prazeres da espanhola, da italiana, da inglesa e da francesa, Heitor volta para sua terra natal em busca de inspiração. Sendo aquela a “terra da poesia”, parece ter sido uma atitude inteligente a do poeta. Mas, como Ulisses, que na epígrafe às margens de Ítaca não reconhece sua pátria, Heitor às margens do Reno não tinha estro. Na busca pelos versos, Heitor repete “uma canção de Schiller” (Friedrich Schiller), que, além de uma referência literária, é a confirmação da poesia alemã. Essa é uma referência repetida nas *Falenas*, pois, assim como Lamartine, o poeta alemão fora traduzido nas páginas anteriores no poema “Os deuses da Grécia”. Não bastasse, o eu poético de “Pálida Elvira” parece ter lido os versos dessa tradução, pois na estrofe LXII é a mesma “Vênus de Amatonte” que está no segundo verso da tradução que aparece. Heitor, que tinha deixado o vale, o “tranquilo amor”, “pelos bródios de Vênus de Amatonte”.[568]

O Heitor sem inspiração não é o mesmo descrito na carta de seu pai a Antero nas estrofes anteriores. Naquela ocasião, estrofe XXVII, o pai do poeta, talvez cego pelo amor paterno, compara o talento do filho ao de Camões caso tivesse encontrado seu Vasco da Gama. O pai de Heitor está se referindo ao trabalho mais celebrado do poeta português, *Os Lusíadas*. O talento do filho aos olhos do pai era tanto que seria capaz de compor obra semelhante. Essa referência se faz interessante se nos lembrarmos que a métrica e rima do poema imitam a epopeia portuguesa. Depois de tamanha recomendação, Antero não tem outra saída senão aceitar o hóspede e o eu poético. Pelas palavras de Antero, deixa cair uma gota de crítica: “um bom poeta é hoje quase um mito”.[569]

Além dos diálogos que já apontamos, com Lamartine, Stern, Homero, Musset; outros serão estabelecidos ao longo do poema. Elvira, que sonhava ser amada por um poeta, encontra em Heitor seu Francesco Petrarca na estrofe que cuida de caracterizar o "amor de um poeta" (estrofe X), o amor "que faz de Laura um culto (…)".[570] Laura, que teve seu nome cultuado nos versos de Petrarca, é o exemplo de amante que Elvira fantasiava ser. Poucas estrofes adiante, o eu poético recorrerá a novas referências, as quais servirão para colaborar na caracterização de Antero, o tio, "erudito e filósofo profundo".[571] Para tratar da sapiência desse homem, é trazido Homero (que já estava na referência da epígrafe); o mito literário do Novo Mundo, das literaturas de viagem; o imperador Alexandre Severo (208-235 d.C.); as terras dos grandes clássicos, a Grécia e o Lácio; e o poeta e também filósofo Horácio (65-8 a.C.). Podemos perceber que Antero é caracterizado especialmente pelo que lê, isso acontece aqui, acontece na retomada da lição do Evangelho e acontece ainda adiante, na estrofe XXXIII, quando o velho "vai mergulhar-se em pleno Xenofonte".[572] O mergulho pode indicar a intensidade da leitura do ancião, mas o adjetivo "pleno" dado ao filósofo Xenofonte (430-354 a.C.) é um pouco suspeito, já que o eu poético teria outrora colocado os conhecimentos de Antero em questão.

A próxima referência trazida para o texto é marcada não só pelas aspas como pelo itálico da letra. O eu poético não nos dá a fonte, mas o leitor atento desconfiará da intertextualidade: "'*Latet anguis in herba*…' (…)".[573] A frase está nas *Éclogas* ou *Bucólicas* de Virgílio (70-19 a.C.) e significa que o perigo está escondido, oculto. A frase segue um diálogo entre tio e sobrinha, no qual ele questionava a inquietação da moça, que respondia ao tio na negativa, alegando não ter nada. O diálogo entre eles é interrompido pelo chá na estrofe XVI. Tal interrupção traz outra digressão do eu poético, que, com certa comicidade, trai o "preceito dominante" de "não misturar comidas com amores",[574] pois ele nunca ouvira falar de amantes que vivessem de "orvalho ou pétalas de flores". Na sequência da estrofe, a moça, antes inquieta, é pintada com ar "tão soberano e

tão tranquilo". Parece que a refeição acalmou os ânimos de Elvira, de modo que o estômago fala mais alto que o coração.[575]

Como apontamos, a digressão feita no poema para dar justificativas ao "crítico exigente", nova digressão é feita na estrofe XI, dessa vez ao "homem sisudo": "se o meu leitor é já homem sisudo, / Fecha tranquilamente o meu romance".[576] Essa digressão parece confirmar que o poema seja mesmo destinado às leitoras amigas, às mocinhas que compartilham do sentimento de um amor ideal como Elvira. Além disso, o termo "romance" marca novamente a hibridez desse poema-conto. Essas digressões são conhecidas, hoje, especialmente na prosa machadiana, mas, como vemos, já estavam na poesia. Processo semelhante se dá em trechos que o eu poético permite que o leitor complete a cena, atestando a inutilidade da pena para retratar certas coisas, como o primeiro olhar de Heitor e Elvira na estrofe XXIX: "sentiu… Inútil fora relatá-lo; / Julgue-o quem não puder experimentá-lo".[577] O eu poético chega a começar a descrição, mas a interrompe. A mesma inutilidade da pena está cinco estrofes adiante, no desenrolar do amor entre os dois: "devo agora contar, dia por dia, / O romance dos dois? Inútil fora; / A história é sempre a mesma; não varia / A paixão de um rapaz e uma senhora".[578] Nesses versos o eu poético nos dá pistas, agora verdadeiras, de que há certa ironia nessa história, pois não perde tempo, "a história é sempre a mesma". Diferente das outras histórias de amor, ele não relatará "dia por dia", isso é inútil, perde-se tempo. Nessa mesma estrofe, por meio da retomada direta das palavras de Filinto Elísio, marcadas no poema pelas aspas e atribuídas ao autor, o eu poético "resume" a história de amor que julga inútil relatar no detalhe diário: "(…) como diz Filinto: 'Amados, amam'".[579] Encontramos as palavras do poeta português em obra intitulada *Versos de Filinto Elísio* (s/d), na ode da página 158, oitava estrofe, a qual trata justamente da felicidade daqueles que amam: "com mimo ao peito os cinge. / Cercados dos Amigos não trincados / Gozam da aura natal. Amados, amam: / E leem suas Canções às Damas meigas".[580] O eu poético traz um autor neoclássico para ilustrar aquilo que é inútil relatar, esse movimento confirma o que já fora anunciado na apresentação de Heitor, a ruptura dos valores do

classicismo e, então, do movimento que os retoma, o neoclassicismo.

Apesar de não querer contar a história dos amantes dia por dia, o eu poético dá à “leitora curiosa” o sabor da confissão de amor e, depois disso, torna a resumir a narrativa na estrofe LIV: “resumamos, leitora, a narrativa”.[581] Não precisamos dizer novamente que há no verso a marca da hibridez, além da interlocução com a leitora. Contudo, nos chama maior atenção nessa estrofe a maneira como o eu poético parece “zombar” da “musa insensiva”, que fatigaria o ouvido das damas com uma “ambição tagarela”. O eu poético, ao contrário dos poetas que cobram a inspiração da musa, acaba por reprimi-la: “musa, aprende a lição; musa, cautela!”.[582] Outra vez o eu poético parece colaborar para a derrocada dos elementos do classicismo.

Mais uma digressão metaficcional acontece na estrofe XLIII. O eu poético usa essa digressão para contar o primeiro beijo do casal: “(…) não sei se conviria / Acrescentar que um ósculo… Risquemos, / Não é bom mencionar esses extremos”.[583] Novamente o eu poético interrompe sua narração da história e novamente marca essa interrupção pelas reticências. Apesar do “risquemos”, o ósculo está nos versos em afronta ao que poderia ser considerado um extremo.

Apesar de ser pálida a Elvira e de a crítica ter reclamado para o poema as cores nacionais, podemos vê-las em algumas descrições da natureza e associações da personagem com ela. Já falamos da estrofe XXXI quando tratamos do adiantamento do destino de Elvira, de senhora à escrava. Os olhos dos amantes no instante do primeiro olhar são comparados à andorinha, uma ave nacional. Outro ícone de brasilidade (já conhecido dos leitores brasileiros pela “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias) estará oito estrofes adiante, quando pela primeira vez o casal enamorado confessa o amor que sente um pelo outro. A “viração fria” que balançava as tranças de Elvira é comparada às franças da palmeira que a brisa sacode. Essas pequenas referências à paisagem nacional não fazem, evidentemente, de “Pálida Elvira” um poema nacional, pelo menos não no sentido que a crítica o queria.

“Pálida Elvira” é um poema que não se limita ao diálogo com a epígrafe, acaba trazendo para o corpo do poema outros nomes que auxiliarão a compor a história que aparentemente é de Elvira, mas que conta, sobretudo, o desprazer de Heitor, cego pelas cores do mundo, não reconhecendo seu sonho, como Ulisses não reconheceu Ítaca. Sem Elvira e já sem inspiração, restava ao poeta Heitor a morte. A epígrafe, como dissemos, mostra que essa história será do herói, e não da mocinha, e dá ao leitor a “lição” que se deve tirar de tais versos, para que não se deixe de reconhecer o próprio sonho por ter sido dominado pela felicidade, isto é, que não se viva tal qual Heitor.

3.4 O início de um refinamento no uso da epígrafe



Ao final da leitura das *Falenas*, é possível destacar alguns aspectos consideráveis do volume de poemas. O primeiro deles é a referência à literatura de língua inglesa, representada mais de uma vez por Shakespeare. Apesar de Tennyson abrir o livro e Longfellow o primeiro poema, o autor de *Macbeth* será o mais retomado ao longo de todo o livro. Em “Prelúdio”, temos pela primeira vez o registo de uma epígrafe escrita em língua inglesa e posta no poema sem tradução. Também será a primeira vez que Machado se utilizará de provérbio (apesar de desconfiarmos dessa fonte indicada pelo autor) como sua epígrafe, o que se deu em “Ruínas”.

De modo geral, observamos que aparentemente as epígrafes das *Falenas* participam mais das composições poéticas, menos por trazerem referências no corpo do poema que por alguma incorporação, partilha de sentimento ou explicação. “La Marchesa de Miramar” e “Pálida Elvira” têm em suas epígrafes quase que a antecipação do que acontecerá com seus personagens, Carlota e Heitor, respectivamente. Aquela, qual a Dido de Garção, vagará só pelo palácio; este, qual Ulisses, não reconhecerá a tempo o lugar onde deveria estar. Em “Sombras”, as palavras de Cervantes parecem fazer parte do interrogatório elaborado pelo eu poético nos versos e em “Quando ela fala”, o mesmo sentimento que tinha Romeu ao ouvir sua Julieta será o do eu poético ao ouvir a voz amada. A epígrafe de La Rochefoucauld em “No espaço” poderia estar tanto no fim quanto no início do poema, pois parece explicar o que eu poético quisera dizer ao compor os versos. Todavia, destacamos aqui o aproveitamento feito em “Un vieux pays” da epígrafe de Camões. Além de aproveitar da nacionalidade do autor da epígrafe para falar de um país que possivelmente seria Portugal

e do choro e do riso dessa mesma epígrafe para ilustrar como, apesar de lamentar alguns aspectos do seu país, o eu poético ainda ri com ele, o aproveitamento se dá, sobretudo, no nível temático. A recorrente contradição da poética camoniana é claramente explorada pelo poema brasileiro escrito em francês.

Não podemos deixar de lembrar ainda o pequeno equívoco machadiano ao atribuir a Marot, em “Pássaros”, as palavras de Ronsard. Lembremos que nas *Crisálidas* também aconteceu um deslize na terceira parte dos “Versos a Corina”, em que Machado confunde os poemas de Mickiewicz.

Apesar do número de epígrafes ter caído quase pela metade do primeiro para o segundo livro, é possível observar que Machado deixa de usar um pouco as epígrafes, como nas primeiras composições, como apoio para a escrita e as costuras em seus versos com mais labor.



Americanas



4.1 O livro fora da curva



Impressas na Tipografia Cosmopolita no Rio de Janeiro e chanceladas pela B. L. Garnier, as *Americanas* foram publicadas em dezembro de 1875 e por elas Machado de Assis recebeu 200 réis para cada exemplar vendido. O volume que abriga treze poemas[584] (e por isso foi o que menos sofreu corte nas *Poesias completas*) chamou atenção, sobretudo, pelo título, o qual invoca duas hipóteses: estaria o poeta fluminense participando de um nacionalismo tardio; seria essa publicação uma espécie de resposta ao que a crítica cobrara das suas publicações anteriores. Magalhães Júnior acredita numa resposta afirmativa para essa segunda hipótese:

> Não há dúvida de que o moderado indianismo em que se engajou fora o resultado da crítica em que seu amigo Luís Guimarães Júnior, referindo-se às poesias das *Falenas*, lhe censurara o desinteresse pelos temas nacionais. (…) A reação de Machado fora tão imediata que, saindo essa crítica em fevereiro de 1870, já a 29 de junho do mesmo ano iniciava a publicação de "Potira" no *Jornal do Comércio*, com o título de "Fragmentos de uma elegia americana" e sob a assinatura de "Y". E, em 28 de agosto, saía a segunda parte.[585]

Não discordamos que, de uma maneira ou de outra, as *Americanas* possam ser uma resposta à crítica, todavia, parece-nos mais pertinente que o volume de poemas tenha sido composto e organizado no sentido de afirmar o que, no entendimento machadiano, era o nacionalismo. Isso responde a primeira hipótese que levantamos, pois, a acreditar no que os textos machadianos de crítica vinham anunciando e na advertência que o poeta escreve para o livro, o movimento nacionalista tal qual Machado o concebe não teria data marcada. Assim, apesar do título das *Americanas*, não podemos entender esse livro de poemas na mesma linha dos

poemas ufanistas do romantismo brasileiro. Marques[586] já questionara o porquê de a poesia machadiana ter tardiamente se enveredado pela temática indianista. O pesquisador também recorre a Magalhães Júnior, mas aponta o importante detalhe do conselho dado ao poeta fluminense por Manuel de Araújo Porto-Alegre: “em 1871, por ocasião de sua última vinda ao Brasil, aconselhou Machado de Assis a procurar na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico* temas que efetivamente refletissem o passado colonial brasileiro”.[587] Pouco tempo depois, por intercessão de Joaquim Norberto, o cantor de Potira recebera uma coleção completa daquela *Revista*. Assim, concordamos com Marques,[588] quando sugere que, fosse pela repreensão da crítica ou pelo conselho do amigo, Machado de Assis passa a se interessar pelo indianismo, o que é materializado em forma de poesia na publicação de 1875.[589]

Machado tinha um modo bastante particular de entender o nacionalismo na literatura e já expressara essa posição em 1858, num dos seus textos mais conhecidos de crítica literária: “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira”, publicado n’*A Marmota*. Naquele ensaio, Machado toma uma posição arriscada para a época em que se respirava o nacionalismo caricato impregnado de cor local quando diz que “a poesia do boré e do tupã, não é a poesia nacional”[590] e questiona o que teriam os brasileiros dos oitocentos em comum com aquela raça. A mesma ideia, com maior elaboração, é trazida em 1873, dois anos antes da publicação das *Americanas*, na “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”: “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”.[591] O fundador da Academia Brasileira de Letras não condena o indianismo na literatura brasileira, mas condena o fato de ele ser, por vezes, tomado como um “exclusivo patrimônio” da literatura nacional. Como afirmara no mesmo ensaio, “tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe”.[592] Na “Advertência” das *Americanas*, Machado reforça sua posição com relação ao que deve ser matéria de poesia quase que repetindo o que dissera no ensaio

de crítica: “tudo pertence à invenção poética, uma vez que traga os caracteres do belo e possa satisfazer as condições da arte”.[593] Desse modo, a reunião de poemas sob o título de *Americanas* nos mostra uma reunião de composições com o belo e que tinham como denominador comum a americanidade e não exclusivamente a cor local das nossas matas e dos nossos índios.

Sendo esse o único livro de poemas para qual o escritor carioca escreve uma “Advertência”, fica claro que ele tenta conduzir o olhar do leitor para que leia os poemas que seguem de acordo com o que fica explicado no texto que abre o livro e que, inclusive, vem antes da epígrafe gonçalvina adotada para essa obra. Tendo isso em vista, é importante que nos debrucemos sobre os três parágrafos da “Advertência” para que possamos melhor compreender a americanidade que Machado alega ter tentado imprimir nos seus poemas.

> O título de Americanas explica a natureza dos objetos tratados no livro, do qual excluí o que poderia destoar daquela denominação comum. Não se deve entender que tudo o que aqui vai seja relativo aos nossos aborígines. Ao lado de “Potira” e “Niâni”, por exemplo, quadros da vida selvagem, há “Cristã Nova” e “Sabina”, cuja ação é passada no centro da civilização. Algum tempo, foi opinião que a poesia brasileira devia estar toda, ou quase toda, no elemento indígena. Veio a reação, e adversários não menos competentes que sinceros, absolutamente o excluíram do programa da literatura nacional. São opiniões extremas, que, pelo menos, me parecem discutíveis. / Não as discutirei agora, que não é azado o ensejo. Direi somente que, em meu entender, tudo pertença à invenção poética, uma vez que traga os caracteres do belo e possa satisfazer as condições da arte. Ora, a índole e os costumes dos nossos aborígines estão muita vez nesse caso; não é preciso mais para que o poeta lhes dê a vida da inspiração. A generosidade, a constância, o valor, a piedade hão de ser sempre elementos de arte, ou brilhem nas margens do Scamandro ou nas do Tocantins. O exterior muda; o capacete de Ájax é mais clássico e mais polido que o canitar de Itajubá; a sandália de Calipso é um primor de arte que não achamos na planta nua de Lindoia. Esta é, porém, a parte inferior da poesia, a parte acessória. O essencial é a alma do homem. / Das qualidades boas, e ainda excelentes, dos nossos índios, andam cheias de relações históricas. Era agreste e rudimentário o estado deles; medeia um abismo entre a taba de Uruçumirim e qualquer dos nossos bairros inferiores. Mas com todas as feições grosseiras de uma civilização

> embrionária, havia ali os caracteres de uma raça forte, e não comuns virtudes humanas. Montaigne, que lhes consagrou um afetuoso capítulo, enumera o que achou neles de grande e bom, e conclui com esta pontazinha de maliciosa ingenuidade: "*Mais quoi! Ils ne portent point de hault de chausses!* ".[594]

Logo no primeiro parágrafo, Machado alerta para a presença no livro de poemas que não se passam nas virgens matas brasileiras – "A cristã nova" e "Sabina" – e com isso mostra que a poesia brasileira não precisa exclusivamente trazer o "elemento indígena". Além disso, o poeta fluminense evidencia sua opinião adversa aos extremos, que, para ele, são discutíveis. O parágrafo que segue vem completar e explicar ao leitor o que, então, para o autor das *Americanas*, pertenceria à invenção poética. Assim, como já citamos, pertenceria a tal invenção poética aquilo que é belo e que satisfaz as "condições da arte", independentemente de estar ou não relacionado aos nossos indígenas. Ao final do parágrafo, Machado acentua, numa frase única e isolada por pontos, o que é essencial: "o essencial é a alma do homem".[595] Assim, os elementos exteriores que muitas vezes caracterizam o que a crítica de então entendia como nacionalista – o nome das aves, dos rios, das tribos, das plantas etc. – são mutáveis e constituem a parte acessória e menos importante da poesia. E, talvez para que a "Advertência" não soasse em desfavor aos indígenas, o escritor traz um último parágrafo que ressalta a "raça forte" e dá a essa raça "não comuns virtudes humanas". O texto se encerra com citação de Michel Montaigne, autor que também será fonte da epígrafe de "Última jornada". A citação, um tanto maliciosa, diz respeito à vestimenta dos índios, que não precisavam usar calças para garantir seu caráter: "mas quê! Eles não usam calças!".[596]

Desse modo, *Americanas* soa como o livro fora da curva no sentido de ter ele o denominador comum da americanidade, ao passo que as *Crisálidas* e mesmo as *Falenas* parecem reunir poemas aleatórios. Ainda que acessórios, o ibake, os tajaçus, o calumbi, a sucuriúba, a tagapema, o caium e outros estão diluídos pelas 213 páginas do livro de 1875, e não poderia ser diferente, especialmente no caso das composições em que os personagens

pertencem a alguma tribo. Porém, o que diferencia esse livro de outras composições nacionalistas é o tratamento dispensado por Machado a esses elementos, menos importantes em sua poesia que os valores carregados pela “raça forte”.

4.2 A busca pela “alma americana” nos versos de 1875



O número de artigos dedicados à poesia machadiana foi diminuindo no decorrer de suas publicações. As *Americanas*, mesmo que se diferenciem dos livros anteriores, somaram apenas quatro textos de crítica. O primeiro deles saiu ainda em dezembro, dia 20, e a acreditar em Ubiratan Machado, a autoria seria de Sílvio Romero: “tudo sugere que tenha sido redigido por Sílvio Romero: desde o tom doutrinário até a conclusão agressiva”.[597] Apesar de conhecermos as desavenças entre esse crítico e Machado de Assis, interessa-nos antes suas palavras acerca do livro que as “picuinhas” literárias.

As palavras de Romero foram publicadas no *Brasil Americano* e o artigo é iniciado com o lamento pelo fato de as novidades nas letras serem assunto secundário para os jornalistas de então. O crítico logo deixará claro ao seu leitor que o texto é antes um protesto que uma crítica: “(…) aventuramos o nosso juízo a respeito das *Americanas*, mais como um protesto do que como uma crítica, e baseamo-lo não só nos nossos íntimos sentimentos pátrios, mas também no muito que nos merece o robusto e respeitável talento do poeta”.[598] Romero parece embasar seu protesto mesmo no talento machadiano para a poesia.

O primeiro apontamento feito pelo crítico será aproveitado da “Advertência” do livro, a qual, como vimos, elege como essencial a alma humana em detrimento dos elementos acessórios. Para Romero, “o sentimento americano não se apossou [da alma de Machado]” e “os elementos externos são o principal esteio da produção poética”,[599] já que motivariam o gesto dos protagonistas. O artigo se encerra não menos que diminuindo as composições do

volume de 1875, chamando-as “frouxas narrações, cronimetrificadas, quadros sem colorido nem vigor”.[600]

Ferreira de Araújo, abreviado “L.” devido ao seu pseudônimo “Lulu Sênior”, também escreve algumas considerações acerca das *Americanas*, dessa vez na *Gazeta de Notícias* de 11 de janeiro de 1876. Para o crítico, o volume de 1875 nem mesmo precisaria ser assinado, pois havia nele toda a feição literária machadiana: “as *Americanas* não careciam de trazer assinatura: não há aí página, não há frase, em que se não revele a bem caracterizada feição literária do escritor de *A mão e a luva*, do poeta das *Falenas*: ninguém mais no Brasil escreveria livro igual”.[601] As palavras de Araújo não só nos fazem reconhecer certa simpatia do crítico pelo labor poético e literário machadianos (pois cita também uma obra em prosa), mas nos fazem observar o espaço que Machado vem ganhando na sociedade das letras dos oitocentos, já que, ao que parece, era reconhecido pelo seu próprio modo de escrever, não carecia de assinatura.

No decorrer do artigo, o crítico aproxima a pena machadiana da de Garrett e Gautier e elogia grandemente a forma dos versos. Contudo, assim como Romero, Araújo não encontrará alma americana no livro de poemas: “não falamos já do estilo, demasiado *português*; referimo-nos ao ‘essencial’, que é a alma do homem. Essa é que, nas *Americanas*, não é americana”.[602] Assim como nas *Crisálidas* o prefácio de Filgueiras foi motivo para que a crítica esmiuçasse a obra a fim de ali encontrar o que o crítico e advogado elogiara, a “Advertência” das *Americanas* aparentemente despertou na crítica a busca pela alma. A crítica procura uma alma americana, mas na advertência essa alma não tem nacionalidade, ela se assemelha antes ao caráter e aos valores de qualquer humano independente da raça, cor, credo ou país.

Araújo elenca “Niâni” e “Cantiga do rosto branco” como suas poesias favoritas e, inclusive, transcreve algumas estrofes delas, o artigo é encerrado colocando as *Americanas* na qualidade de adorno para a literatura: “livro destes, se não enriquecem uma literatura, pelo menos a adornam encantadoramente. Não é belo, não; mas o é elegante”.[603]

O terceiro artigo dedicado às *Americanas* será de Carlos Pereira, publicado em 16 de janeiro de 1876 no *Correio Paulistano*. Apesar de curto e elogioso, o artigo publicado em São Paulo é o primeiro a, aparentemente, compreender a concepção machadiana acerca da poesia americana:

> O último trabalho do conceituado poeta, se não é uma revelação perfeita do que deve ser a poesia propriamente americana, é pelo menos muito mais aceitável e curial do que a infeliz tentativa de alguns outros poetas brasileiros que, a pretexto de fazerem poesia nacional, foram imitando a torto e a direito o gênero quase selvagem iniciado por Gonçalves Dias.[604]

O crítico elogia o "bom gosto e inovação" do poeta, chama o livro de "esplêndida novidade" e destaca com felicidade que não há naquelas páginas o estilo sombrio e sangrento da poesia byrônica que vinha tomando os poetas de então. Pereira termina seu texto saudando o livro para que seja bem-vindo.

Por fim, Salvador Mendonça escreverá algumas palavras sobre as *Americanas* n'*O novo mundo*, de Nova York, em agosto de 1876. O artigo de Mendonça deveria ter sido publicado em março naquele ano, segundo a correspondência que enviara a Machado, mas o atraso não poupou os elogios.

O crítico traz no início de seu texto longos parágrafos acerca do clima e da paisagem americana e relaciona-os à literatura de outrora, que cuidava daquela cor local. Esse será o ensejo para tratar da poesia indígena, que frente ao industrialismo, vinha sendo a primeira a desaparecer. Diante de tal desaparecimento, para o crítico, o poeta que retomasse o passado estava saudando a própria pátria:

> Por isso, toda vez que vemos um poeta esquecer-se da vida da sociedade presente, para volver ao passado e arrancar das sombras em que já imergem os vultos merencórios dos heróis indígenas; toda vez que um homem de talento notável, aceitando o legado do canto de *Os Timbiras*, evoca as tribos que vão sumir-se nos sertões, recuando diante da invasão conquistadora, até oferecer-lhe a batalha derradeira que aqui na América no Norte se está ferindo nas fronteiras do oeste; toda vez que esse poeta fixa em quadro vivaz, com cores imperecíveis, paisagens alpestres que vão desbotando para dar lugar ao alinhamento simétrico das povoações

> de gente culta, e salva do olvido um nome, uma memória, mais do que isso, um traço da fisionomia nacional, não podemos deixar de enviar-lhes os nossos emboras, porque está mais do que ninguém levantando um monumento patriótico. // Esta impressão causa a leitura das *Americanas*, do Sr. Machado de Assis.[605]

Essa é uma das poucas vezes em que a crítica literária direcionada à poesia enxergará o patriotismo nos versos machadianos. O crítico dará ainda a Machado um "lugar eminente nas letras pátrias".[606] Mendonça apenas critica "A cristã nova", "Sabina", "José Bonifácio" e "Os semeadores", talvez pelo fato de tais composições não retomarem o elemento indígena.

O artigo será encerrado tratando do próprio modo de escrever machadiano, autocorretivo e "consciencioso, é sempre o último a se mostrar satisfeito com o que produz",[607] e mostra que, além da simpatia, o volume de poemas de 1875 desperta admiração.

Em 18 de março de 1876 teria saído n'*O Globo* uma nota transcrita do *La Libertad*, jornal argentino, que discorria sobre o livro de poemas machadiano. Todavia, não se conhece a autoria da nota. O pequeno texto é bastante elogioso, chamando as *Americanas* "glória da literatura fluminense".[608]

Em resumo, o livro agradou a crítica medianamente, a qual ainda preferiu os poemas mais próximos ao elemento indígena, como "Potira" e "Niâni", e procurou a tal alma americana em cada página do livro. O fato de a maior parte dos críticos reconhecerem Machado como um nome importante da poesia mostra que o poeta fluminense, onze anos depois da publicação de seu primeiro livro, ainda tinha prestígio no gênero, embora a essa altura já tivesse publicado o livro de contos *Histórias da meia-noite* (1873) e os romances *Ressurreição* (1872) e *A mão e a luva* (1874).

4.3 Os poemas e as epígrafes



A epígrafe do livro

Tal qual *Falenas*, esse volume traz uma epígrafe para o livro e foram escolhidos versos gonçalvinos, são o nono e décimo versos do terceiro canto d'*Os Timbiras* (1857): "filha melhor do Eterno, / América!".[609] Machado indica a fonte exata dessa epígrafe e em boa parte das epígrafes de *Americanas* se dará o mesmo, o que facilita um pouco o trabalho do pesquisador na busca de fontes, pois as epígrafes são assinadas pelo nome do autor e contêm, ainda, título da obra. A escolha de versos de Gonçalves Dias para epigrafar um livro que traz já no título a invocação do nacional não nos parece ingênua, uma vez que o poeta maranhense já era em 1875 aclamado como um grande cantor do seu país.[610] Contudo, o terceiro canto d'*Os Timbiras* é aquele que trata da destruição da América, e Machado recorta os versos gonçalvinos justamente no trecho que revela a infelicidade d'América: "não deras tu, filha melhor do Eterno; / América infeliz, já tão ditosa".[611] Assim, a aparente alegria de ser na epígrafe "filha melhor do Eterno", apenas esconde uma "América infeliz" que combina mais com os versos das *Americanas*.

Potira

Potira

…Os Tamoios, entre outras presas que
fizeram, levaram esta índia, a qual pretendeu o

capitão da empresa violar: resistiu valorosamente dizendo em língua brasílica: “eu sou cristã e casada; não hei de fazer traição a Deus e a meu marido; bem podes matar-me e fazer de mim o que quiserdes.” Deu-se por afrontado o bárbaro, e em vingança lhe acabou a vida com grande crueldade.
Vasc. Chr. da Companhia de Jesus, liv 3º

Potira

Se, poi ch’a morte il corpo le percosse,
Desse almen vita alla memoria d’ella.
Ariosto, *Orl. Fur*., c. XXIX, est. XXXI

I

Moça cristã das solidões antigas,
Em que áurea folha reviveu teu nome?
Nem o eco das matas seculares,
Nem a voz das sonoras cachoeiras,
O transmitiu aos séculos futuros.
Assim da tarde estiva às auras frouxas
Tênue fumo do colmo no ar se perde;
Nem de outra sorte em moribundos lábios
A humana voz expira. O horror e o sangue
Da miseranda cena em que, de envolta
Co’os longos, magoadíssimos suspiros,
Cristã Lucrécia, abriu tua alma o voo
Para subir às regiões celestes,
Mal deixada memória aos homens lembra.
Isso apenas; não mais; teu nome obscuro,
Nem tua campa o brasileiro os sabe.
(…)[612]

Em *Americanas*, “Potira” traz uma folha de rosto com um trecho do parágrafo 111 do terceiro livro da *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, de Simão de Vasconcelos.[613] A *Crônica* conta as histórias que viveram os padres Nóbrega e José de Anchieta durante a catequização dos índios brasileiros. O parágrafo escolhido por Machado, em especial, trata da história de uma índia cristã, da qual o nome não sabemos (ela será batizada Potira na composição, mas Machado adverte em nota para o poema que o nome é desconhecido), que está a confeccionar velas e dá uma delas ao padre Anchieta, para que acenda no dia em que ela se tornar mártir. A índia era da praia de São Vicente (possivelmente da tribo dos Guaianases), a qual pouco tempo depois do ocorrido fora invadida pelos índios Tamoios (não catequizados e aliados aos franceses contra a colonização portuguesa) e o “capitão” de tal empresa faz a índia cativa e a quer violar. A recusa, a acreditar nas palavras de Vasconcelos, baseia-se nos preceitos da fé católica. A índia, cristã e casada, prefere a morte e é esse seu destino: ela tem a vida tirada pelo capitão. Após sua morte, Padre Anchieta celebra uma missa em nome da mártir e acende a vela dada por ela. “Potira” parece ter sido composta inspirada na história contada por Vasconcelos, em especial no trecho recortado na folha de rosto. A fonte para composição do poema são as palavras de Vasconcelos, todavia, artisticamente recriadas e com adornos caros à poesia.

Após a folha de rosto, o título do poema se repete e ele vem com nova epígrafe, dessa vez de *Orlando Furioso* (1516), do italiano Ludovico Ariosto. Na biblioteca machadiana, segundo Massa,[614] havia os dois volumes da épica e teriam sido publicados em 1872. Para esse estudo, valemo-nos da versão digitalizada publicada em 1823, segundo a qual os versos escolhidos por Machado para a epígrafe, “se, depois que a morte o corpo lhe atingisse, / Fosse dada ao menos vida à memória dela”,[615] estariam no segundo volume. Machado gentilmente nos indica até a estrofe do canto de *Orlando Furioso* da qual retira os versos: estrofe XXXI do canto XXIX. A estrofe trata da intenção de dar vida à memória da beata Isabella. Na publicação de “Potira” nas *Poesias completas*, a estrofe de Ariosto é deixada de lado, permanecendo apenas a de Vasconcelos.[616]

No estudo da estrofe de Ariosto e do parágrafo de Vasconcelos, veremos que os textos se aproximam na tentativa de elevar um nome que teve durante a vida uma conduta exemplar no que diz respeito à fé cristã. O que o poema machadiano fará, por sua vez, será dar memória ao nome da índia cristã e, para isso, toma um trecho da *Crônica* e o recria em forma de poesia. Assim, a primeira epígrafe nos dá a história, a segunda, o motivo por que contá-la.

O poema tem um total de 631 versos brancos agrupados assimetricamente em 16 estrofes. No livro, sempre que uma nova estrofe, numerada com algarismos romanos, se inicia, há também uma nova página. Com relação à métrica, os versos são decassílabos sáficos e heroicos. Devido à extensão do poema, não nos dedicaremos a ele estrofe a estrofe, mas em pequenos elementos que nos chamaram a atenção nelas. Desse modo, apesar de ter nome de índia, Potira não é chamada pelo nome em nenhuma estrofe do poema, e logo no primeiro verso da primeira estrofe o eu poético se refere à índia como “moça cristã”, o que se repetirá na última estrofe do poema. A primeira estrofe cuida do fato de o nome de Potira ter caído no esquecimento: “nem o eco das matas seculares, / Nem a voz das sonoras cachoeiras, / O transmitiu aso séculos futuros”. Essa estrofe está ligada à última do poema, pois será nela que o eu poético clamará que o “obscuro nome” (o nome de Potira é assim caracterizado na estrofe inicial e também na final) da índia seja cantado e teremos de volta o eco, a voz e a cachoeira: “não tem a voz com que domina os ecos / Despenhada cachoeira (…)”.[617] Temos, então, uma primeira estrofe que anuncia um nome esquecido e uma última que pede que tal nome seja cantado. Vale ainda notar, na primeira estrofe, a presença da “Cristã Lucrécia”, uma santa que, assim como Potira, morreu afirmando sua fé na religião católica.

A história de Potira será contada a partir da segunda estrofe e terminará na décima quinta. A segunda estrofe conta o momento em que Potira é feita cativa pelos Tamoios. Nela, a índia guaianás é chamada “(…) a moça / Que renegou Tupã, e as velhas crenças / Lavou nas águas do batismo santo”.[618] Ao renegar Tupã, Potira passa a ser cristã; ao ser batizada, cumpre o primeiro sacramento da fé católica. Nessa estrofe também teremos a presença de Anagê,

que só será nomeado na quarta estrofe, apesar de ter toda a terceira dedicada à sua caracterização. É Anagê, índio Tamoio, chamado nessa segunda estrofe de chefe e herói, quem faz Potira cativa. Ainda que seja a terceira estrofe que caracterizará Anagê nos detalhes, essa segunda já deixa prever a ferocidade do herói: "(…) inquieto sangue / Nas veias ferve do índio. Os olhos luzem / De concentrada raiva triunfante"; ou, quando o eu poético se refere ao amor que Anagê nutre por Potira: "amor, como ele, aspérrimo e selvagem".[619] Ao se referir ao índio como "selvagem", o eu poético se mostra irmão de Potira na fé, hipótese que pode ser confirmada no final da décima estrofe, após a descrição de um festejo feito pelos índios para assassinar outro índio prisioneiro dos Tamoios. No trecho, além de confirmar a fé por meio do pronome pessoal da primeira pessoa do plural "nós" (que inclui o eu poético naquilo que conta), o eu poético revela ter conhecimento da Bíblia, pois se refere à história de Caim e Abel,[620] narrada no "Gênesis", para tratar do fato de os índios matarem uns aos outros e novamente cita a aspereza dos costumes tamoios: "(…) rudes eram / Aqueles homens de ásperos costumes, / Que ante o sangue de irmãos folgavam livres, / E nós, soberbos filhos de outra idade, Que a voz falamos da razão severa / E na luz nos banhamos do Calvário, / Que somos nós mais que eles? Raça triste / De Cains, raça eterna…".[621] Notemos ainda que o eu poético se refere à morte de Cristo no calvário e deixa que sua cristandade escorra nos versos quando não se julga mais que aquela raça de homens rudes.

A estrofe que caracterizará Anagê, terceira estrofe, o faz especialmente via os atributos de guerreiro do índio, menciona sua habilidade para manejar o arco e a flecha e o exagerado número de vencidos: "(…) traz ao colo os dentes / Dos contrários vencidos. Nem dos anos / O número supera o das vitórias".[622] Com tais características, não estranhamos quando, na estrofe seguinte, ele despedaça as vestes da "moça cristã" que ainda "morta parece" para violar o corpo dela: "súbito ao seio túrgido e macio / Ansiosas mãos estende; (…) / (…) / O vestido cristão lhe despedaça, / E à luz já viva da manhã recente / Contempla as nuas formas (…)".[623] São nesses versos também que notamos a passagem de tempo

marcada, pois na segunda estrofe, quando Potira é feita cativa, essa luz, agora viva, ainda era tíbia. O dia não estava de todo claro, ainda havia a “sombra do crepúsculo”. Ao ser tocada, Potira desperta e tenta em vão fugir daquele que é novamente chamado “aspérrimo”. Num verso marcado pela gradação, o eu poético deixa perceber com que aspereza o guerreiro tomara Potira, pois nem um “ai” ela pudera exprimir: “(…) um ai lhe sobe / Angustioso e triste aos lábios trêmulos, / Sobe, murmura e sufocado expira”.[624] E como boa cristã, num momento de aflição, ainda enquanto era abusada pelo índio, ela envia uma “entrecortada prece” aos céus.

Depois da afronta ao seu corpo, Potira lamenta, na quinta estrofe, que não tenha morrido. Nessa estrofe haverá a primeira referência direta a Deus, chamado, assim como na epígrafe do livro retirada do poema gonçalvino, “Eterno”. Anagê, por sua vez, lamenta que os padres tenham um dia pisado naquelas terras, pois, aos poucos, até a fé indígena ia se acabando. Novamente o eu poético recorre à gradação para ilustrar isto: “(…) uma por uma / As filhas de Tupã correm trás eles, / Com elas os guerreiros, e com todos / A nossa antiga fé (…)”.[625] O máximo da imagem trazida pela gradação está no final da fala de Anagê, final também da estrofe, quando o pajé suspira “(…) sozinho e triste / Sem povo nem Tupã”.[626] A fala de Anagê continua na estrofe seguinte, quando ele diz que em sonho o pai de Potira teria lhe pedido arrancasse a índia dos “pálidos pajés”. Potira zomba do guerreiro e afirma: “sou esposa e cristã”. Essa afirmação claramente retoma a epígrafe de autoria de Vasconcelos, quando a índia diz que é “cristã e casada”. A “moça cristã” dá duas opções ao guerreiro: que a mate ou a faça escrava. E novamente ela recorre ao Eterno em prece, a qual tomará a maior parte da sétima estrofe.

“Das duas condições; deu-lhe o guerreiro / A pior, – fê-la escrava (…)”.[627] Feita escrava, na oitava estrofe Potira deve voltar a ter os hábitos indígenas, por isso é despida de suas roupas, o que lhe causa “pudor de esposa e de cristã” e no índio “acende a natural volúpia”. A índia, ainda que despida, não deixa de ser cristã e quando volta seu “pensamento puro” para o céu, tal qual os santos, “menos por si, que pelos outros pede”.[628] Os versos que seguem a

esse se aproximam de certo versículo bíblico. O eu poético passa a cuidar não só da fé de Potira, mas da saudade que ela sente de seu esposo, e nos dá: “nem só o ardor da fé lhe abrasa o peito; / Lacera-lho também agra saudade”.[629] Esses versos não se aproximarão do versículo bíblico no sentido, mas no tom: “não só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus”.[630] Na mesma estrofe teremos outra referência à Bíblia, quando, aos soluços, Potira, que tanto amor carrega pelo esposo, está “farta de amor”, mas “pródiga de vida”, já que não pode viver tal amor. O vocábulo “pródiga” de pronto nos lembrará a parábola do filho pródigo, que pode ser lida no evangelho de Lucas (15, 11-32). Como estava aquele filho perdido, estava a vida de Potira, e, como o menino, ela voltará à “casa do Pai”, uma vez que morrerá. Apesar de o fim de Potira já ter sido anunciado na epígrafe de Vasconcelos, ele o é também aqui, quando o eu poético lhe dá tal adjetivo.

A nona estrofe tratará da vida de Potira na tribo, sempre com tristeza. E quando indagada sobre seu silêncio, a índia diz que é “como aquela flor que chora”. Descrever-se dessa maneira se torna interessante se nos atentarmos ao fato de o nome “Potira” significar “flor”. Esse significado será primordial para entendermos também o final do poema, quando nos últimos versos da última estrofe, depois de Potira morta, temos a “flor da murta” que se abre ao pé do rosal. É como se Potira renascesse em flor. Esse fim seria inadequado aos ensinamentos cristãos, mas casa perfeitamente com os indígenas, principalmente se nos voltarmos para a décima terceira estrofe, na qual o eu poético revela que Potira ainda guardava restos da “crença antiga” quando ela escuta o “pio melancólico” de uma ave e se pergunta se não seria a voz de seu pai ou do esposo.

A “festa da morte” será narrada na décima e décima primeira estrofes, nas quais o eu poético acentua especialmente o terror e a crueldade do povo tamoio durante a festa. Enquanto todos se entretêm com a festividade de horror, Potira, na décima segunda estrofe, aproveita a ocasião para fugir. Potira para no bosque e curiosamente é descrita pelo eu poético: “(…) indiana moça / Languidamente encosta o esbelto corpo”.[631] A índia parece não só ter a fé dos europeus como também suas características. Talvez verta desse verso certa ironia ao chamar lânguida a moça de pele

vermelha. Inútil fora a tentativa da lânguida-indiana-moça. Ela ouve os passos de Anagê no fim da estrofe e ele, afirmando sua fé em Tupã, na estrofe seguinte atesta: “minha te fez Tupã (…)”.[632] Potira e Anagê deveriam ser esposos pela fé em Tupã, todavia, a moça renegara o deus indígena.

Na décima quarta estrofe, o leitor por um instante desconhece Anagê, que parece entender os novos preceitos da “moça cristã” e se propõe a abandonar a tribo e a passar a viver, junto dela, num lugar distante. Ele até mesmo deixaria de guerrear. A ideia não dura mais que uma estrofe e, na penúltima estrofe do poema, Anagê retoma as palavras dignas de um “aspérrimo guerreiro”: “‘minha (diz ele) ou morres!’ (…)”.[633] Potira ainda tenta esquivar o guerreiro recorrendo ao respeito que os índios aprendem a ter com as esposas, já que ela era esposa de outro pela religião e pelo destino. Antes que Anagê matasse a índia, o eu poético o descreve tomado por “opostos sentimentos”. Antes de expirar, Potira murmura ao guerreiro: “perdoo-te!”. Essa atitude da “indiana moça” revela uma cristandade que a aproxima de Jesus, que já na cruz roga ao Pai que perdoe os que lhe matavam: “e Jesus dizia: ‘Pai, perdoa-lhes: porque não sabem o que fazem’”.[634] E, como vimos, a estrofe final traz o anseio da memória da índia cristã.

Vemos que toda a história narrada em “Potira” é a poesia da crônica de Vasconcelos, que não por acaso serve de epígrafe ao poema, mesmo nas *Poesias completas*, quando a epígrafe de Ariosto é descartada. Os versos de *Orlando Furioso*, por sua vez, casam com o poema no anseio compartilhado do eu poético de cada um dos poemas em fazer memória a duas moças cristãs, Isabella no poema italiano, Potira no brasileiro. Não há na composição machadiana muitas retomadas de termos ou mesmo da forma dos textos das epígrafes, servindo elas somente de inspiração e justificativa para o poema machadiano.

Niâni

Niâni
(História guaicuru)

… Desde então cobriu-se Nanine de uma mortal melancolia, sendo seus olhos sempre chorosos. Assim se passaram três meses, quando um dia, estando deitada na sua rústica cama, lhe deram a notícia que seu desleal marido se tinha casado com uma rapariga de menor esfera.
Senta-se então Nanine na cama, como arrebatada, chama para junto de si um pequeno índio que era seu cativo, e diz-lhe na presença de vários antecris: “és meu cativo; dou-te a liberdade, com a condição de que te chamarás toda a vida Panenioxe.” 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 outro dia perdeu a vida.
F. Rodrigues Prado, Hist. dos Índios Cavaleiros.

Niâni

…que piagne Vedova, sola.
Dante, *Purgat*. VI.

I

Contam-se histórias antigas
Pelas terras de além-mar,
De moças e de princesas,
Que amor fazia matar.

Mas amor que entranha n’alma
E a vida soe acabar,
Amor é de todo o clima,
Bem como a luz, como o ar.

Morrem dele nas florestas
Aonde habita o jaguar,
Nas margens dos grandes rios
Que levam troncos ao mar.

Agora direi um caso
De muito penalizar,
Tão triste como os que contam
Pelas terras de além-mar.
(…)[635]

“Niâni” segue a mesma linha de composição do poema que o antecede, “Potira”. Para “Niâni” há também duas estrofes, sendo a primeira delas uma espécie de inspiração para a composição do poema, é a história de Nanine que “Niâni” vai contar. A segunda epígrafe casa com a composição por ter ficado *vedova*[636] a moça. Mesmo a distribuição do poema no livro é a mesma de “Potira”. Uma folha de rosto com a primeira epígrafe e outra página com a repetição do título e a segunda epígrafe. Além disso, as cinco partes do poema também são numeradas por algarismos romanos e também são colocadas numa nova página a cada início. Não bastasse, os dois poemas carregam o nome de suas moças no título. A única diferença, além do enredo, é que “Niâni”, quando publicada nas *Poesias completas*, teve as duas epígrafes preservadas. Assim, detenhamo-nos um pouco mais nessas epígrafes.

A primeira epígrafe é um trecho com pequenas modificações,[637] mas que não interferem no entendimento geral do trecho, da *História dos índios cavaleiros ou da nação Guaycuru*, do português Francisco Rodrigues Prado. Essa história teria sido publicada no primeiro tomo da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do*

Brasil do ano de 1839 (ano de nascimento de Machado), no primeiro número do primeiro trimestre daquele ano. Em 1856, houve a segunda edição desse mesmo número e a *História* estava nela. Machado contava nas prateleiras de sua biblioteca com a edição de 1856, a mesma que consultamos para esse estudo. A *História* muito se parece com as *Crônicas de Vasconcelos*, que estavam na epígrafe do poema anterior. São parágrafos que contam casos curiosos da colonização do Brasil. O parágrafo do qual Machado recorta a epígrafe conta a história de amor de Nanine e Panexioxe, um casal de índios desde sempre enamorados que vivia na margem oriental do rio Paraguai, mas ele acaba por abandoná-la após o enlace e se casa com outra "rapariga de menor esfera". Nanine morre de amor. Apesar de ter personagens indígenas, essa história se distancia bastante dos índios brasileiros, a mocinha e o guerreiro têm certo tom europeu e são romanticamente tratados como tal. Sabendo que a epígrafe adianta o enredo do poema, não estranhamos que Machado tenha acrescentado logo abaixo do título a inscrição: "história guaicurú". Ainda sobre essa *História*, vale dizer que em carta a Taunay, Machado discute com o amigo o título da composição, se seria Niâni ou Nanine. Acaba optando por Niâni. Como a correspondência é de 1873, fica instituído esse o ano da composição do poema, que além das *Americanas* só teve as páginas das *Poesias completas*.

Já a segunda epígrafe é de um autor que figurou noutras epígrafes machadianas, Dante Alighieri. Os pequenos trechos de versos, "… que chora / Viúva, só",[638] foram retirados do sexto canto do purgatório, da estrofe 37. No caso do italiano, a viúva era Roma, para os brasileiros, Nanine, ou como Machado preferiu chamar, Niâni. Na biblioteca machadiana, a única obra de Dante era justamente *La divina commedia* (1868). Para esse estudo nós consultamos uma publicação digitalizada de 1839.

Apesar da semelhança com "Potira", "Niâni" terá mais cadência, graças aos versos em redondilha maior agrupados em quadras, nas quais rimam o segundo e o quarto versos. O poema é dividido em cinco partes com número variado de quadras. A primeira parte é a menor delas, tem apenas quatro quadras e prepara o leitor para a história que se irá contar. O eu poético inicia por dizer que há

“histórias antigas” contadas “pelas terras de além-mar”. Entendemos que essas terras sejam a nação portuguesa, já que quem conta a história de Niâni na epígrafe é um português. As histórias de “além-mar” são de “moças e princesas” que morriam de amor, como tais moças, “morrem dele nas florestas”, cá no Brasil. Será esse o caso ao qual o eu poético se refere: “tão triste como os que contam / Pelas terras de além-mar”. Notemos que logo no começo temos a índia aproximada das moças e princesas não pelo amor, mas pela tristeza. Sentimos certo tom de ironia nesse eu poético que parece tentar colocar Niâni no posto daquelas moças e princesas. O excesso de amor que leva à morte já estava no parágrafo da “anedota” de Prado, que diz ser sobre o “excesso com que as mulheres amam seus maridos”.[639] Se a história de Prado era uma “anedota” e a do eu poético um “caso”, parece que se confirma a ironia no tratamento do tema, já que não são histórias que se devem levar a sério.

A segunda parte rapidamente dá conta do namoro de Niâni e Panenioxe e os leva ao casamento. A história contada pelo eu poético confere com a de sua epígrafe, que também pinta o casal apaixonado desde a “primeira mocidade”. Contudo, o eu poético machadiano exagera a união do casal de índios, pois a faz noiva e os casa, um costume alheio à cultura indígena e próprio da cultura do homem branco. Na *História* eles apenas estão unidos. Sobre a moça, o eu poético nos conta que muitos “fortes” a queriam, mas ela não entregou seu coração a nenhum deles. Sobre a feição dela, diz ser “nobre”. Com relação a isso, Prado apenas nos traz uma rapariga formosa e de “gênio jovial”. Panenioxe, por sua vez, é caracterizado como um guerreiro de “limpo sangue”, “filho de capitão”. No texto que serve de inspiração ao poema, o índio é um jovem de “presença engraçada” e é igualmente filho de um dos dois capitães que vive àquela margem do rio.

No início da terceira parte é composto um diálogo entre o jovem casal. Ele está a sair e ela insiste em acompanhá-lo. Como já sabemos o destino da “viúva”, é evidente que ele recusa a companhia. Nesse momento podemos, com cuidado, aproximar Panenioxe de Heitor, da “Pálida Elvira” das *Falenas*. O poeta alemão também recusou a companhia da moça para subir o monte.

A última fala de Niâni antecipa seu destino por meio do destino do amor do casal: “– Melhor não haver nascido / Se já de todo morreu”.[640] A índia se referia ao amor do esposo que por ela tinha acabado. A estrofe seguinte confirmará a antecipação do destino triste quando o eu poético diz ter sido aquela a primeira de muitas lágrimas. Essas “muitas” lágrimas que Niâni verteu estão também no parágrafo fonte da epígrafe, pois os olhos naquela Nanine “deixaram correr dilúvios de lágrimas”. No poema, na sétima estrofe da parte III, Niâni não enxuga a lágrima, como também não foi possível a Nanine enxugar as suas: “quis ocultar, mas o amor ofendido não permitia”.[641] Apesar das correspondências entre o poema e a *História*, as lágrimas vertidas por Nanine nas páginas da revista apenas se dão após o anúncio do casamento de seu “desleal marido”. Ao antecipar essas lágrimas, o eu poético acentua o drama dessa história e consequentemente esconde por trás do choro certo humor dado pela via do exagero. Podemos destacar ainda a musicalidade do último verso da sexta estrofe, sobre a primeira lágrima de Niâni. Ao repetir o adjetivo, o verso ganha ainda mais cadência: “lenta, lenta lhe correu”.[642] No fim da estrofe o amor de Niâni já está morto, não é a morte de Panenioxe, mas a morte do amor. É nesse sentido que Niâni será, como adianta a epígrafe dantesca, viúva. Nem na história impressa na *Revista* nem no poema o guerreiro morre, mas morre o amor.

A quarta parte traz o rio Paraguai e vai tratar da viuvez de Niâni, “viúva sem bem o ser”.[643] A tristeza da índia é tanta que não apenas o corpo morre, morre-lhe a alma, e, pior que isso, é uma morte que se dá aos poucos, “um contínuo morrer”. Mesmo o povo de sua tribo zomba da índia abandonada. A última parte traz a notícia fatal: “‘esposo que te há fugido / Hoje vai se casar; / Noiva não é de alto sangue, / Porém de sangue vulgar’”.[644] Essa é a parte que mais podemos fazer ligação com a epígrafe. A notícia também é recebida por Nanine na epígrafe, seu Panenioxe também se casa com moça de “sangue vulgar”, ou, nas palavras de Prado, “de menor esfera”. Ao contar o que se deu com a índia após receber a notícia, o eu poético e o narrador usam o mesmo adjetivo: “arrebatada”. De pronto ela chama o menino que no poema era “escravo” (para

acentuar a dramatização exagerada) e na *História* era “cativo”. As composições se aproximam bastante, ela “chama-o para o seu lugar”,[645] como Nanine o chamou “para junto de si”. As palavras ditas por Niâni ao menino são quase que uma reprodução das palavras ditas por Nanine na epígrafe. No poema temos: “cativo és tu: será livre, / Mas vais o nome trocar; / Nome avesso que te puseram… / Panenioxe hás de ficar”.[646] Na epígrafe, as palavras são: “és meu cativo, dou-te a liberdade, com a condição de que te chamarás toda a vida Panenioxe”.[647] Niâni expira como Nanine, que “perdeu a vida”. É interessante a imagem do entardecer dada pelo sol, que serve não apenas para marcar o momento do dia, como também revela uma natureza enlutada: “o sol de todo morria / E enegrecia-se o ar”.[648] Dá-se uma cerimônia fúnebre indígena e Niâni é enterrada pelo pai. O poema termina com uma estrofe que retoma toda a primeira parte, que tinha comparado aquelas que morrem nas florestas às moças e princesas da “terra de além-mar”. O mesmo jaguar do segundo verso da terceira estrofe daquela primeira parte está nessa estrofe derradeira para representar as moças das florestas.

Apesar das semelhanças com “Potira”, o tom de “Niâni” é outro. O eu poético exagera nos versos para lhes dar certo drama, como são dramáticas as moças e princesas que morrem de amor nas “terras de além-mar”. Niâni é a esposa que morre de amor “aonde habita o jaguar”.[649] No fundo, parece que vemos aqui certa crítica aos modelos que muitos escritores dos oitocentos seguiam, colocando cor local em histórias de outras paisagens.

Com relação ao tratamento da epígrafe, fica claro que o “padrão” seguido fora o praticado em “Potira”. Há uma epígrafe maior, principal, que carrega uma história na qual a composição do poema é inspirada. A segunda epígrafe casa com o poema para falar de sua “moça”. Ariosto serviu para reforçar a ideia de dar memória ao nome dos que morreram pela fé, Dante, aqui, para marcar a solidão e tristeza de uma viuvez “sem bem o ser”, uma viuvez sobretudo sentimental. Apesar da história de Prado estar toda recontada no poema, pouco se tem da epígrafe dantesca, a não ser a viuvez da índia-moça.

A cristã nova

A cristã nova

… essa mesma foi levada cativa para uma
terra estranha.
Naum, cap. III, v. 10

PARTE I

I

Olhos fitos no céu, sentado à porta,
O velho pai estava. Um luar frouxo
Vinha beijar-lhe a veneranda barba
Alva e longa, que o peito lhe cobria,
Como a névoa na encosta da montanha
Ao destoucar da aurora. Alta ia a noite,
E silenciosa: a praia era deserta,
Ouvia-se o bater pausado e longo
Da sonolenta vaga — único e triste
Som que a mudez quebrava à natureza.
(…)[650]

Como Machado alertara na “Advertência”, “A cristã nova” não se passa no interior das matas brasileiras, mas é uma composição que traz nos versos a recente urbanização da Baía de Guanabara. Além da epígrafe bíblica, nos chamou a atenção especialmente o modo como no interior do poema as referências bíblicas são evocadas repetidas vezes. O trabalho com esse poema não é novo nos estudos poéticos machadianos, Anita Novinsky[651] já empreendera interessante análise sobre ele no ensaio “O olhar judaico em Machado de Assis”. Os estudos da professora e pesquisadora nos serviram de apoio para o entendimento do poema, especialmente no que diz respeito à condição dos judeus no Brasil do século XVIII, período narrado pelo poema; porém, nossa análise busca, nesse

momento, os diálogos com o texto bíblico que os versos machadianos estabelecem.[652]

"A cristã nova" é um poema de 684 versos, um dos mais longos impresso nas *Americanas* e publicado também nas *Poesias completas* com algumas alterações pouco relevantes. Machado gentilmente nos cede a fonte de sua epígrafe com exatidão, trata-se do livro bíblico do antigo testamento, escrito pelo profeta Naum. O trecho recortado por Machado está no terceiro capítulo do livro de Naum e é parte do décimo versículo. 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".[653] O livro de Naum conta um tempo de nacionalismo violento, no qual a Assíria, grande opressora de Israel, cai. A escolha da epígrafe revela que o casamento entre os textos não se dava por acaso. Esse poema contará a história de Ângela, "recente cristã", que por amor ao pai, que está entre a fé judaica e o novo cristianismo, entrega-se à morte no Tribunal do Santo Ofício depois de ter passado pela aflição de ver seu amado lutar na batalha ao lado dos portugueses contra os franceses que invadiram a Baía de Guanabara. A epígrafe não apenas antecipa o cativeiro de Ângela, mas se assemelha ao poema na luta entre nações.

Os versos do poema são hexa e decassílabos e estão distribuídos assimetricamente nas estrofes que compõem as duas partes do poema. A primeira das partes conta com nove estrofes e a segunda, dezenove. Os versos são brancos. Como foi recorrente nas *Americanas*, as estrofes são numeradas com algarismos romanos e há uma nova folha para cada estrofe que se inicia. Pela extensão do poema, não faremos uma análise estrofe a estrofe. Nesse poema cuidaremos especialmente das passagens que deixam rastros de lugares e personagens bíblicos e alguns da história do Brasil. Há no poema, inclusive, um salmo inteiro, poeticamente recriado.

A primeira referência à Bíblia retomará a própria epígrafe do poema e está logo nos quatro primeiros versos da segunda estrofe: "assim talvez nas solidões sombrias / Da velha Palestina / Um profeta no espírito volvera / Às desgraças da pátria (…)".[654] Naum,

que serve de epígrafe ao poema, é justamente esse profeta que cantou as desgraças de sua pátria. Poucos versos depois, na mesma estrofe, teremos a menção a Cedron, um vale próximo a Jerusalém, que se enchia de água. O vale é retomado para acentuar a desgraça da pátria que viu "morrer as flores". Na estrofe seguinte, o Cedron brasileiro será a Guanabara e teremos, então, o poema situado em solo nacional. Guanabara será a terra de "toda essa vida que morreu".[655] Nesse verso, o eu poético se refere aos antigos habitantes da região, o "antigo povo" das "incultas terras", os indígenas brasileiros. Até esse momento do poema, o leitor apenas encontra o pai de Ângela, a cristã nova que é denominada no poema "recente cristã". Ângela e o pai em vários momentos do poema trarão a contradição entre o velho e o novo, entre a desesperança e tristeza do pai e a esperança e alegria da filha. A paisagem descrita na primeira estrofe sob o olhar do velho com tristeza é trazida na sexta estrofe, nas palavras de Ângela, com formosura.[656]

A quarta estrofe apresenta Ângela ao leitor. Seu nome só aparecerá na sétima estrofe, mas já podemos pensar sobre seu significado. O nome Ângela significa "anjo", o que parece ser um nome apropriado para uma cristã. Além disso, o cristianismo se desenvolve de tal modo na "recente cristã" que ela será caracterizada por meio da referência a duas mulheres fortes e belas da Bíblia. A primeira delas será a esposa de Salomão, do "Cântico dos Cânticos", ou "Cantares de Salomão" em algumas traduções, da qual o nome não nos é revelado no texto bíblico. No poema, Ângela é "bela como a açucena dos Cantares";[657] nos "Cantares", a enamorada de Salomão é "a flor do campo, a açucena dos vales".[658] A beleza e formosura da moça, adiante, no mesmo parágrafo, serão superiores às de Ruth, personagem bíblica caracterizada pela sua beleza e bondade, pois, após ter ficado viúva, ela não voltou para a casa dos pais, mas permaneceu com sua sogra e se casou com Booz (que também aparece na estrofe e em algumas traduções é chamado Boaz), a fim de ter meios para sustentar a si e à sogra. Novinsky aponta a esse respeito em sua análise que "Ângela é bela e virgem, é a própria Ruth bíblica".[659]

Nova referência aos “Cantares” estará na sétima estrofe dessa primeira parte, quando o pai se refere à filha como “lírio dos vales”. Curiosamente, em algumas traduções da Bíblia que circulavam pelo século XIX, a “açucena dos vales” dava lugar ao “lírio dos vales”. Assim, na tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, no primeiro versículo do segundo capítulo dos “Cantares”, encontramos a “açucena dos vales”;[660] já na tradução do padre João Ferreira A. d’Almeida n’*A Bíblia Sagrada contendo o Velho e o Novo Testamento* (1860), a açucena no mesmo capítulo e versículo dos “Cantares” é “lírio dos vales”.

A grande referência que marcará a religião do velho e da sobrinha estará na sétima estrofe. Depois de Ângela perguntar como os povos viviam naquela terra, o velho começa uma longa resposta que toma a maior parte da estrofe. Ele fala sobre aquele “povo que acabou” e que tem suas “relíquias” na mata, que é onde o “nome de Tupã” pode ser confessado. Mas antes que tudo fosse ruína, há um longo tempo, aquela terra era “bela e forte” e tinha, para nutrir os sonhos do profeta, “flor de trigo e mel”. O trigo e o mel aparecem em várias passagens bíblicas para indicar fartura. No Antigo Testamento, o profeta Jeremias narra a súplica para que Ismael não mate os judeus, dentro da justificativa está a fartura da terra: “não nos mates: porque temos no campo tesouros de trigo, e de cevada, e d’azeite, e de mel”.[661] A súplica é em vão, o poema sentencia: “é morta / Jerusalém!”.[662] Parece não fazer sentido a referência a um Evangelho no discurso de um judeu, já que a Torá não traz o livro do profeta Jeremias. Todavia, essa incongruência é sanada na estrofe seguinte, quando vemos que o ancião ouvia tanto a “palavra da Lei” quanto o “Evangelho”, de tal modo que na nona estrofe ele provavelmente estará a ler a Bíblia cristã, pois cita o Salmo 136, e os Salmos também não compõem a Torá. O discurso do velho caminha para a definição da sua fé judaica, quando relembra as glórias de Israel salva por Moisés. Nesse instante é interrompido pela filha, que afirma sua fé em Cristo.

O passeio do pai de Ângela pelas duas fés marca sua falta de posição, já não era de todo judeu, tampouco havia sido completamente convertido ao cristianismo. Isso será dado pelo poema na estrofe seguinte, na qual o eu poético nos diz que aquela

“alma infeliz nem toda era de Cristo, / Nem toda era de Moisés (…)”.[663] Assim, parece que o ancião estava no meio termo, o que será expresso também pelas escrituras sagradas, já que ele ouvia com atenção a “palavra da Lei”, tal qual o “povo eleito” (popularmente os judeus) de outrora, mas o “Evangelho” também tomava seu peito. Os judeus têm como Palavra de Deus a Torá,[664] não a Bíblia cristã formada pelos Evangelhos, daí a composição de tais versos e a presença da conjunção adversativa “mas” no sexto verso, para acentuar a diferença dos dois livros. Ademais, sabemos que o ancião confirmará sua fé no judaísmo, pois será levado pelo Santo Ofício em nome dela no final do poema. A ambiguidade de um judeu/recente cristão bastante conhecedor do Evangelho estará marcada explicitamente na nona estrofe, na qual o velho lê um Salmo, a saber, o 136. A maior parte da estrofe é a recriação poética do Salmo, que finalizará a primeira parte do poema.[665] Para esse trecho do poema, onze estrofes, a estrutura é alterada. São dez tercetos e um quarteto, todos decassílabos e com esquema de rimas alternadas. O cuidado na estrutura revela o apreço pelo texto bíblico. Um olhar de correlação versículo a verso poderia ser exaustivo, já que o Salmo está todo recriado no poema, mas podemos citar trechos do poema bastante marcados pelo Salmo, como os versos: “Jerusalém, se inda num sol futuro, / Eu desviar de ti meu pensamento”,[666] que estão no Salmo no versículo quinto: “se me esquecer de ti, Jerusalém”.[667] Adiante, é dada a sentença para o caso de tal esquecimento acontecer. No poema: “apegue-se à garganta / Esta língua infiel, se um só momento // Não me lembrar de ti”;[668] e no Salmo: “fique pegada a minha língua às minhas faces, se eu me não lembrar de ti”.[669]

Já no início da segunda parte do poema teremos menção ao Criador e a Cristo. O Criador será trazido como aquele que envia o sol para renovar a juventude da natureza. O Cristo estará entre a “recente cristã” e seu amante nos pensamentos dela, de moça enamorada. Nessa segunda parte as referências bíblicas, estarão ao lado das históricas, pois é nela que será narrado o combate entre portugueses e franceses. Esses últimos estão na terceira estrofe da segunda parte e teriam vindo para “cobiçar a pérola mimosa”. Desde

o século XVI até o início do XIX várias batalhas entre portugueses e franceses foram travadas na região da Baía de Guanabara. Os franceses reivindicavam o domínio do território. A batalha de que trata o poema é a que se deu em 1710, na qual os franceses eram liderados pelo corsário Jean-François Duclerc. O “atrevido Duclerc” está no décimo verso dessa estrofe, ele luta contra o capitão Bento do Amaral da Silva, que lidera a tropa portuguesa da qual faz parte Nuno, o amado de Ângela. No poema, o “ardido Bento” está no segundo verso da nona estrofe da segunda parte. A acreditar nos adjetivos que os comandantes recebem, podemos inferir que a batalha fora cruel.

Nuno procura Ângela para se despedir antes de começarem as batalhas. Ele é surpreendido pelo pai da moça, que pede que não lhe tire a filha daquele derradeiro instante. Nesse curto diálogo, Nuno se revela também cristão e reconhece um toque de cristianismo no ancião em suas últimas palavras: “o sangue velho e impuro lhe trocaram / Pelo sangue de Cristo”.[670] Nuno era um cristão velho, isto é, suas raízes desde os antepassados foram calcadas na fé cristã. Sucede o diálogo um quadro “delicioso e solene” de despedida. O aconchego de Ângela para com o pai e o amante é comparado à tenda que agasalhava Isaac, o filho de Abraão e Sara, que constitui nova referência bíblica para o poema.

A cruenta batalha se dá. A fim de não perder “pátria e noiva”, Nuno luta com afinco, “soam / Enfim os gritos de triunfo (…)”,[671] os portugueses são vitoriosos. Nuno volta à casa da amada, mas logo percebe um ar de morte. Ângela celebra que seu amado esteja vivo e pede que salve seu pai. Depois de escutar a súplica da amada, Nuno pergunta o que “ousado braço” ameaçava a vida do ancião. No poema, responde a Nuno uma “cavernosa voz”, que julgamos ser de algum dos homens do Santo Ofício que teriam ido até a casa de Ângela para prender seu pai, o judeu/cristão novo. A voz responde: “o Santo Ofício”. Em suas últimas palavras o velho ainda se refere a Deus. Primeiro, ele se dirige a Nuno, entregando-lhe a “desvalida filha” para que juntos relembrem o “pobre nome” dele e abrandem a “cólera do Senhor”. No segundo momento, ironicamente, o velho pede que partam, pois ele teria sido negado por “Aquele” que permite que a “árvore anciã” perca suas folhas.

Notemos que ao se referir a Deus como “Aquele”, o ancião faz pouco da fé cristã.

Ângela, aterrorizada, deixa sua fé cristã, e pelo pronome possessivo chama a fé judaica de “nossa fé”, “a fé que anima / o povo eleito”.[672] A moça se inclui, assim, no povo eleito e parece, ainda, fazer uma crítica cifrada às mortes causadas pelo Santo Ofício ao mesmo tempo que, referindo-se a Israel, reforça sua fé, agora judaica, pois diz que “Israel tem vertido / Um mar de sangue”.[673] O discurso da filha era apenas para não permitir que o pai morresse sozinho, ela ainda repetia, mas baixo, o nome de Jesus na décima sexta estrofe. Também baixo, “dentro de si”, o velho recorre a Jesus, o Nazareno, para que ele e a filha sejam acolhidos na eternidade. O poema terminará recordando Ângela pelo significado de seu nome, ela é o “anjo” ao qual o eu poético se refere no final da última estrofe do poema, o anjo que viera da “região celeste” para o abismo e que voltara “de novo à esfera luminosa e eterna”.[674] Tal esfera é denominada pátria de Ângela pelo eu poético, o que nos leva à possibilidade de interpretar de duas maneiras a epígrafe do poema. Ângela seria “cativa” por ter sido presa pelo Santo Ofício, mas também teria sido cativa por ter sido um anjo da “região celeste” que veio “pairar sobre o abismo” terreno, mas que, agora, estaria livre, já que voltara à “esfera luminosa e eterna”. Desse modo, ao ser feita cativa, Ângela era também liberta, e como anjo, não poderia ter tido seu amor com Nuno concretizado.

“A cristã nova” nos revela um poema todo embebido do livro fonte de sua epígrafe. As referências à Bíblia povoam o poema a partir da epígrafe e escorrem pelas estrofes, combinando as paisagens bíblicas com as brasileiras, já que elas partilhavam de um momento de dor e crueldade. Além disso, a epígrafe do texto bíblico combina perfeitamente com um poema que trata de uma cristã que “foi levada cativa” pelo Santo Ofício para terra estranha. Desse modo, Machado costura paisagens, nomes, textos da Bíblia ao seu poema, a fim não só de marcar a fé de Ângela e seu pai, ou a situação dos recente cristãos em terra brasileira, mas, sobretudo, para dar ao leitor as referências exatas para o entendimento e compreensão dos versos.

A visão de Jaciúca

A visão de Jaciúca

Où sont ces âmes guerrières… et ces arcs
Qu'on ne vit jamais tendus en vain?
Bossuet: Orais. fun. de la princesse Palatine.

Prestes de novo a batalhar, chegavam
Os valentes guerreiros. Mas onde ele,
O duro chefe da indomável tribo,
O senhor das montanhas? Afirmava
Tatupeba que o vira, antes da aurora,
Erguer-se, e ao longo do vizinho rio,
Por algum tempo caminhar calado,
Como se o abafara um pensamento
E lhe impedira o sono. Vão receio
De batalhar? Oh! não! Quase na infância,
A torva catadura viu da guerra,
Ofício de homens, que aprendeu brincando
Com seu pai, extremado entre os guerreiros,
E na bravura e na prudência; a frecha
Ninguém soubera menear como ele,
Nem mais veloz, nem mais certeira nunca.
(…)[675]

"A visão de Jaciúca" é o primeiro poema das *Americanas* de cunho narrativo que contará a história de um índio guerreiro e não da "indiana moça" ou de uma "recente cristã". Os poemas anteriores, "Potira", "Niâni" e "A cristã nova", tinham como suas personagens principais mulheres. Dessa vez, os únicos personagens serão homens. Apesar disso, a história de uma figura feminina perpassa o poema, trata-se da história da conversão ao catolicismo da princesa palatina Anne de Gonzague Cléves, contada nas *Oraisons funèbres de Bossuet* (1855), do francês Jacques

Bossuet.[676] Tal conversão teria sido motivada por um sonho que a princesa tivera. Ainda sobre a epígrafe é válido dizer que ela é a única diferença entre a publicação de 1875 e a de 1901, nas *Poesias completas*. Diferente do que acontece com a maior parte dos poemas epigrafados das *Americanas*, “A visão de Jaciúca” foi publicado no segundo livro sem a epígrafe. O poema conta com versos decassílabos e brancos dispostos assimetricamente em nove longas estrofes.

Ainda sobre a epígrafe, Machado recorta duplamente o texto de Bossuet: primeiro o retira de seu contexto original e, depois, do trecho recortado, oculta uma frase intermediária. O segundo recorte machadiano é indicado pelas reticências no meio da epígrafe. Assim, na epígrafe temos: “onde estão essas almas guerreiras… e esses arcos que jamais se viu tensos em vão?”.[677] O trecho escondido pelas reticências é o seguinte: “essas armas de martelo alardeadas”.[678] Pensando no contexto da tribo indígena, faz sentido que o trecho de Bossuet tenha sido suprimido, já que essas não seriam exatamente as armas usadas pelos índios guerreiros. Aliás, essa é a primeira pista sobre a história que será contada no poema, é uma história de guerreiros, ou mesmo de uma dessas almas.

Os “valentes guerreiros” da tribo de Jaciúca haviam retornado de uma batalha e procuravam pelo “duro chefe da indomável tribo”. Jaciúca estava a descansar, não por medo da guerra, “ofício de homens, que aprendeu brincando”,[679] mas atônito pela visão que tivera. Ele pede que os guerreiros descansem na taba, o que parece não os ter agradado muito, pois não entendem as ordens do chefe. O desagrado dos guerreiros é ilustrado na segunda estrofe por meio de uma gradação, um rumor que vira tumulto: “leve, / Surdo rumor entre os guerreiros soa; / Vai subindo, é rugido, é já tumulto, / Como o grunhir de tajaçus no mato, / Que se aproxima e cresce”.[680]

Tatupeba vai ao chefe para questioná-lo, já que nunca os braços daquele povo deixaram de vingar os ossos dos guerreiros mortos e é aí que se inicia a narrativa da visão de Jaciúca. A partir da quinta estrofe até o final do poema, será contada aos guerreiros essa visão.

Jaciúca estava à beira do rio, a tramar a “atra vingança”, quando foi surpreendido por Içaíba, um dos guerreiros mortos, o qual o leva para a “região das nuvens”. Do alto, Jaciúca vê várias batalhas, “(…) todo o campo era deserto. / Nem um guerreiro! Um arco! ‘– A tribo?’ ‘– Extinta’”.[681] Ao retornarem para beira do rio, Içaíba confirma nas palavras o que Jaciúca viu e diz que “nação bem outra” se construirá sobre as ruínas da tribo. E antes de partir, o vencido guerreiro aconselha: “(…) não se rasguem / Peitos que irmãos ao mesmo sol nasceram / (…) Todos eles / Pouco serão para a tremenda luta, / Mas de sobra hão de ser para chorá-la”.[682] Essas palavras de Içaíba parecem explicar o porquê de Jaciúca não estar disposto a vingar os guerreiros mortos, já que de nada valerá. A visão que teve Jaciúca o feriu de tal maneira que na estrofe final do poema ele diz se sentir morto.

Pensando no enredo do poema no intercâmbio com a epígrafe, temos a alma dos guerreiros mortos, como a alma de Içaíba, que volta em visão para Jaciúca, e temos ainda os arcos “tensos em vão”, pois o guerreiro, depois da visão que teve, decide não iniciar nova batalha em vingança, já que ela será vã. Todavia, o que mais nos chama atenção é o respingo que a história de Anne tem na de Jaciúca. Anne se converteu após um sonho, o índio decide não mais rasgar o peito dos irmãos após uma visão. Apesar de não haver uma conversão propriamente dita do índio (e devemos desconfiar disso no poema machadiano), o fato de deixar de guerrear o aproxima da atitude que seria digna de um verdadeiro cristão e mesmo a visão que teve, haja vista que os livros bíblicos estão lotados dessas visões. Nesse sentido, a epígrafe não apenas traz dois elementos que estão no poema, a alma do guerreiro e o arco que já não é usado, mas o influencia com sua própria história, seus protagonistas desfrutam do mesmo meio para esclarecer seus sentidos. Esse é o único modo que percebemos a composição de Machado se ligar à de Bossuet, os poemas se distanciam na forma e também os personagens em seus contextos, mas se aproximam nas visões que desencadeiam certa aproximação do cristianismo, no caso de Anne pela conversão e no caso de Jaciúca pela não vingança.

A Gonçalves Dias

A Gonçalves Dias

Ninguém virá, com titubeantes passos,
E os olhos lacrimosos, procurando
O meu jazigo…
Gonçalves Dias. *Últimos Cantos*.
Tu vive e goza a luz serena e pura.
J. Basílio da Gama. *Uruguai*, c. V.

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,
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.
(…)[683]

"A Gonçalves Dias" é um poema com tom elegíaco em homenagem ao poeta que era conhecido por cantar sua terra natal. Devido aos temas indígenas constantes na poesia gonçalvina, faz sentido que esse poeta seja homenageado nas *Americanas*, justamente a obra poética machadiana que traz mais acentuadamente a temática indianista. Marques[684] aponta que, nas

Americanas, há o diálogo com a tradição romântica e, por meio de tal diálogo, “Machado de Assis não somente revisita os temas indianistas, mas, sobretudo, reencontra o poeta maranhense através da elegia ‘A Gonçalves Dias’”.[685] Esse poema foi publicado também nas *Poesias completas*, sem nenhuma alteração. Junto aos próximos dois poemas – “Os semeadores” e “A flor do embiruçu” –, “A Gonçalves Dias” será uma das composições mais curtas das *Americanas*, ainda que conte com nove estrofes, e por isso julgamos mais viável a análise estrofe a estrofe, como vínhamos fazendo para a maioria dos poemas dos livros anteriores.

O poema é composto de nove estrofes assimétricas de versos brancos, a métrica varia entre versos heroico-sáficos e heroico-quebrados. Como tem acontecido nas *Americanas*, esse poema conta com duas epígrafes. A primeira delas é do próprio homenageado. Machado nos dá a obra da qual foi tirada, mas não nos dá o poema. São versos d’“O meu sepulcro”, poema da parte intitulada “Hinos”, dos *Últimos cantos* (1851). Para um poema em tom elegíaco, a escolha de versos de um poema com tal título parece bastante apropriada. As reticências no final da epígrafe indicam que o verso foi cortado ao meio. São escolhidos para epígrafe do poema os seguintes versos: “ninguém virá, com titubeantes passos, / E os olhos lacrimosos, procurando / O meu jazigo…”.[686] A continuidade desses versos seria: “o meu jazigo; e em falta de epitáfio, / ‘Ele aqui jaz’ o coração lhe diga”.[687] A segunda epígrafe será de Basílio da Gama, retirada do fim do quinto canto d’*O Uraguai*. Dessa vez, a epígrafe faz sentido por ser retirada de um poema épico a favor dos índios, esses mesmos que figuraram tantas vezes nas obras de Gonçalves Dias.

O poeta maranhense morreu em 1864 no naufrágio do navio Ville Boulogne, que vinha da Europa. Gonçalves Dias foi a única vítima do desastre. No poema em sua homenagem, será contado, entre seus louros, o episódio de sua morte e serão retomadas algumas de suas obras. O naufrágio estará já no início do poema:

> 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,
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 leito!
Não te coube dormir no chão amado,
Onde a luz frouxa da serena lua,
Por noite silenciosa, entre a folhagem
Coasse os raios úmidos e frios,
Com que ela chora os mortos… Derradeiras
Lágrimas certas que terá na campa
O infeliz que não deixa sobre a terra
Um coração ao menos que o pranteie.[688]

A primeira e a segunda estrofes estabelecem um paralelo entre o naufrágio que ocasionou a morte do "lusitano vate", Camões, e o naufrágio que ocasionou a morte do "cantor da América", Gonçalves Dias. O paralelo entre os naufrágios serve para acentuar a dor da perda do poeta maranhense, já que, ao contrário do lusitano, ele não pôde morrer em solo pátrio nem salvar sua obra literária.[689]

A terceira e quarta estrofes ainda dão conta do naufrágio:

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,
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.[690]

A terceira estrofe poetisa os momentos vividos instantes antes do acidente, quando o poeta tinha seus olhos “pela azul extensão das grandes águas” e sua fronte continuava abatida pela doença. Gonçalves Dias tinha passado dois anos na Europa e lá compusera a segunda parte d’*Os Timbiras*, que se perdeu também no naufrágio. O eu poético faz menção à obra no final da estrofe: “(…) traz do exílio / Um livro, monumento derradeiro / Que à pátria levantou; ali revive / Toda memória do valente povo / Dos seus Timbiras…”. Notemos que o pronome possessivo que o eu poético emprega para se referir à obra não marca apenas a autoria, mas dá um ar de apreço do autor por sua obra. O momento exato do naufrágio e o horror daquela hora estarão já no começo da quarta estrofe. É como se o momento em que as águas do mar encontram o corpo do poeta fosse retratado nos versos: “súbito, nas ondas / Bate os pés, espumante e desabrido”. Mesmo o fato de o poeta ter

sido a única vítima fatal do naufrágio é dado nos versos quando o eu poético questiona quem teria hesitado naquele instante em salvar um dos passageiros. Naquela hora, o poeta maranhense estaria "entre a vida e a morte". Nos versos machadianos, esse é o momento do "duelo tremendo" entre o corpo e a alma. O corpo, que luta pela "vida da terra"; e a alma, que luta pela "vida da eternidade".

Com o poeta morto, a quinta estrofe dará conta de cuidar do anseio de vários escritores, o anseio por não cair no esquecimento:

> Oh! Sobre a terra em que pousaste um dia,
> Alma filha de Deus, ficou teu rasto
> Como de estrela que perpétua fulge!
> Não viste as nossas lágrimas; contudo
> O coração da pátria as há vertido.
> Tua glória as secou, bem como orvalho
> Que a noite amiga derramou nas flores
> E o raio enxuga da nascente aurora.
> Na mansão a que foste, em que ora vives,
> Hás de escutar um eco do concerto
> Das vozes nossas. Ouvirás, entre elas,
> Talvez, em lábios de indiana virgem!
> Esta saudosa e suspirada nênia:
> (…)[691]

O esquecimento, decerto, não acontecerá a Gonçalves Dias, já que o poeta deixou um "rasto" "como de estrela que perpétua fulge". O eu poético assegura, ainda, que o poeta "há de escutar" o eco das vozes daqueles que ficaram e que lamentam sua partida. Por fim, coloca nos lábios da "indiana virgem" uma "suspirada nênia". É interessante notar o que nos traz Marques acerca da artimanha machadiana ao trazer a voz indiana para o seu poema:

> Ao dar voz à "indiana virgem" em seu poema, o escritor carioca salienta uma das principais novidades que se pode atribuir à poesia de Gonçalves Dias, isto é, a mudança de perspectiva no tratamento da voz indianista, pois, ao contrário das obras árcades de Basílio da Gama e Santa Rita Durão em que os indígenas desempenham um papel secundário e de

> subserviência ao colonizador luso, um dos traços mais originais da poesia gonçalvina está justamente na concessão de uma “voz poética” ao indígena. Dessa forma, Machado de Assis não somente presta uma homenagem ao melhor cantor dos guerreiros, como, sobretudo, explicita publicamente a influência do poeta maranhense em *Americanas*.[692]

Não poderia ter personagem melhor para compor a nênia de Gonçalves Dias, que em muitos dos seus poemas cantou os feitos indígenas e talvez por isso seja chamado “cantor dos meus guerreiros” nas palavras que a índia utiliza como refrão: “morto, é morto o cantos dos meus guerreiros! / Virgens da mata, suspirai comigo!”.

A nênia da “indiana virgem” ocupara as quatro últimas estrofes do poema:

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

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!”[693]

Nessa nênia, há nova referência ao naufrágio quando diz que a “grande água” (o mar) teria levado o poeta por inveja. O sabiá da “Canção do Exílio” também compõe os versos da índia, pois chamará “saudoso e meigo” o poeta que outrora repetiu seu canto.

E outras duas obras do poeta serão convocadas para o canto fúnebre, trata-se d'*Os Timbiras* (1857), representada no poema pelos personagens Coema e Itajuba, e "O canto do piaga", poema impresso nos *Primeiros cantos* (1846). É interessante que, ao tratar de Coema, o eu poético, travestido na voz da "indiana virgem", diz-nos que ela não morreu, mas "vive entre nós". Logo na sequência, ao tratar do "famoso cantor", o eu poético conta que ele "quebrou da morte". Ao trazer um personagem que morto ainda vive e um autor que morre, os versos nos dão margem para interpretar que o que fica da vida de um poeta são suas obras, estas sim viverão para sempre, e se se pode chamar de vida, o autor viverá, portanto, na eternidade de suas obras; no caso dos poetas, na eternidade de seus versos. Tal viver depois da morte na eternidade dos versos combinará com perfeição com a epígrafe de Gama, pois nos versos do poeta árcade quem "vive e goza a luz serena e pura" é a sua obra. Desse modo, a epígrafe completa o que estaria na nênia da índia. Essa hipótese ganha força maior se observarmos que quem compõe a nênia é uma personagem gonçalvina, ou seja, é sua obra que faz com que ele seja lembrado. A epígrafe de autoria do homenageado, por sua vez, parece ter sido escolhida, em primeiro lugar, pelo título do poema do qual é parte e, em segunda instância, para contradizê-la, pois houve quem fosse ao jazigo, e epitáfio não faltou; no lugar dele, houve todo um canto fúnebre. Ainda que póstuma, a homenagem dos versos machadianos contribuem para que o rasto deixado pelo "cantor da América" não se apague.

Os semeadores

Os semeadores
(século XVI)

Eis aí saiu o que semeia a semear.
Mat. XIII, 3

Vós os que hoje colheis, por esses campos largos,
O doce fruto e a flor,

Acaso esquecereis os ásperos e amargos
Tempos do semeador?

Rude era o chão; agreste e longo aquele dia;
Contudo, esses heróis
Souberam resistir na afanosa porfia
Aos temporais e aos sóis.

Poucos; mas a vontade os poucos multiplica,
E a fé, e as orações
Fizeram transformar a terra pobre em rica
E os centos em milhões.

Nem somente o labor, mas o perigo, a fome,
O frio, a descalces,
O morrer cada dia uma morte sem nome,
O morrê-la, talvez,

Entre bárbaras mãos, como se fora crime,
Como se fora réu
Quem lhe ensinara aquela ação pura e sublime
De as levantar ao céu!
(…)[694]

"Os semeadores" é um poema que traz vários detalhes que colaboram para o seu entendimento. O primeiro deles está logo abaixo do título, a inscrição "século XVI". Foi durante aquele século que os jesuítas realizaram a maior empreitada de catequização indígena. O segundo detalhe parece explicar ao leitor desavisado do que trata o poema. É a nota Y, no fim da coletânea de poemas *Americanas*. Na nota, Machado insere um trecho do *Le Brésil* (1822), do historiador francês Ferdinand Denis. No trecho, o historiador fala da injustiça comumente feita no que diz respeito ao trabalho altruísta empenhado pelos jesuítas durante o século XVI.[695] Após a leitura da nota, fica evidente ao leitor quem são os semeadores. O terceiro detalhe é a epígrafe do poema, retirada do

Evangelho de São Mateus, da parábola do semeador. Na parábola, quem semeia é aquele que propaga a Palavra de Deus, no caso do poema, os jesuítas. A escolha da epígrafe combina de tal forma com o poema que as palavras compartilharão do mesmo radical.

Esse é um dos poucos poemas das *Americanas* que tem uma estrutura bastante definida. São seis quadras de rimas alternadas. O metro do verso será alexandrino para o primeiro e terceiro versos de cada estrofe, e hexassílabo para os demais. O poema foi publicado nas *Poesias completas* sem nenhuma alteração. Como se trata de um poema curto, optamos por reproduzi-lo num único lance:

Vós os que hoje colheis, por esses campos largos,
O doce fruto e a flor,
Acaso esquecereis os ásperos e amargos
Tempos do semeador?

Rude era o chão; agreste e longo aquele dia;
Contudo, esses heróis
Souberam resistir na afanosa porfia
Aos temporais e aos sóis.

Poucos; mas a vontade os poucos multiplica,
E a fé, e as orações
Fizeram transformar a terra pobre em rica
E os centos em milhões.

Nem somente o labor, mas o perigo, a fome,
O frio, a descalces,
O morrer cada dia uma morte sem nome,
O morrê-la, talvez,

Entre bárbaras mãos, como se fora crime,
Como se fora réu
Quem lhe ensinara aquela ação pura e sublime
De as levantar ao céu!

Ó Paulos do sertão! Que dia e que batalha!
Venceste-a; e podeis
Entre as dobras dormir da secular mortalha;
Vivereis, vivereis![696]

A primeira estrofe do poema marca o tempo que será memorado naqueles versos, os “tempos do semeador”. Esse semeador será chamado na estrofe seguinte de “herói” e na última, “Paulos do sertão”. Notemos que o termo “padres” ou “jesuítas” está cifrado no poema, o leitor há de inferir, mas a resposta concreta é dada somente na nota. A epígrafe nos adianta a parábola do semeador, mas ela estará em alguns versos do poema, sendo o primeiro deles logo na primeira estrofe. Quando eu poético se refere ao “fruto e a flor” que hoje são colhidos, se retomarmos a parábola, veremos que a semente que dá frutos é aquela que caiu em “terra boa”: “outra enfim caiu em terra boa: e dava fruto (…)”.[697] Assim, apesar de o poema ser dedicado especialmente ao trabalho dos semeadores, se hoje deu frutos, houve também uma “terra boa” que foi o Brasil, por meio dos indígenas catequizados.

O texto bíblico continua a escorrer pelos versos no poema na segunda estrofe. O primeiro verso dessa estrofe é o seguinte: “rude era o chão; agreste e longo aquele dia”. O chão no qual os jesuítas semeavam a Palavra de Deus, isto é, pregavam-na em sua “afanosa porfia”, era, a princípio, rude, tal qual a semente que na parábola do evangelho “caiu em pedregulho”.[698] Mas os “heróis”, ainda que encontrassem solo rude, não desistiram da empreitada, resistiram “aos temporais e aos sóis”. Na parábola, a semente que cai em solo rude, em pedregulho, se queima ao sair o sol e não tem raiz.[699] Ora, se os nossos semeadores-heróis-jesuítas resistiram ao sol era porque eram “terra boa”, a Palavra tinha raízes neles, logo, eram exímios cristãos.

Como a primeira estrofe nos adianta, a semente deu frutos, então nem todo solo haveria de ter sido rude, a semente foi plantada em uns “poucos” na terceira estrofe. Como acontece com a Palavra de Deus que é semeada em terra boa, os poucos se multiplicaram, de modo que a “terra pobre” se transformara em rica. Notemos que a

pobreza e riqueza dessa terra devem ser entendidas metaforicamente. Não se trata de ser rica em frutos no sentido literal, pois o Brasil o era, a acreditar nos primeiros relatos dos viajantes. A terra rica aqui é a terra cristã, a terra convertida ao cristianismo e catequizada no catolicismo. Esses poucos transformaram os “centos em milhões”. Tal multiplicação numérica também está no Evangelho, pois na “terra boa” havia “grãos que rendiam cento por um”.[700]

Nas próximas duas estrofes, o eu poético trará as desventuras vividas pelos semeadores: “(…) o perigo, a fome, / O frio, a descalces”. E até mesmo a morte vinda de “bárbaras mãos” (bárbaras porque não civilizadas aos olhos do homem branco). Os heróis eram feito “réus”, condenados pela “ação pura e sublime” de ensinar aquelas mãos a se levantarem para o céu. É interessante o modo como a morte dos semeadores é trabalhada nos versos. Temos, na quarta estrofe, no terceiro verso: “o morrer cada dia uma morte sem nome”. Dois trechos do verso nos chamam atenção. O primeiro deles é o morrer diário, “morrer cada dia”, o que revela a morte constante dos jesuítas. O segundo é a morte “sem nome”, uma morte que, vinda de “mãos bárbaras” ou de algum mal desconhecido, não tinha nem mesmo nome.

A última estrofe traz uma referência não à parábola do semeador especificamente, mas à Bíblia. O eu poético chama os padres jesuítas pelo nome do apóstolo Paulo, mas um Paulo realocado, são “Paulos do sertão”. Essa estrofe dá a vitória da batalha, “e que batalha”, aos jesuítas, que ainda que mortos, vivem nos ensinamentos que deixaram, na Palavra de Deus que propagaram, na semente que foi plantada.

Assim, a epígrafe que acompanha o poema adianta ao leitor que se falará de quem semeia, dos que saíram a semear, como os jesuítas empenhados no movimento de catequizar que se embrenharam as matas brasileiras para semear a Palavra de Deus. É como se, pelo poema, a metáfora bíblica fosse retrabalhada e transposta para aquele século de semeaduras em solo brasileiro. Além de combinar com o título e adiantar o enredo, a epígrafe dará a chave para melhor entendermos os versos que foram contaminados pelo texto do evangelista.

A flor do embiruçu

A flor do embiruçu

Noite, melhor que o dia, quem não te ama?
Fil. Elys.

Quando a noturna sombra envolve a terra
E à paz convida o lavrador cansado,
À fresca brisa o seio delicado
A branca flor do embiruçu descerra.

E das límpidas lágrimas que chora
A noite amiga, ela recolhe alguma;
A vida bebe na ligeira bruma,
Até que rompe no horizonte a aurora.
(…)[701]

"A flor do embiruçu" num primeiro olhar, a contar pelo título e pelas estrofes iniciais, parece ser um poema sobre a flor.[702] Todavia, a epígrafe revelará ao leitor a chave do poema. Trata-se de um poema consagrado à noite, daí a escolha da planta que floresce durante a noite e de uma epígrafe retirada de um poema também escrito em consagração à noite, "A noite", de Filinto Elísio.[703] Não havendo obras de Filinto na biblioteca machadiana,[704] preocupamo-nos em consultar o poema num livro dos oitocentos. Encontramo-lo no quarto tomo do *Parnaso Lusitano* (1827), sendo, portanto, essa publicação que amparou nossos estudos acerca dessa epígrafe.

Sobre a epígrafe, devemos dizer ainda que a ode do poeta árcade português deve ter sido leitura recorrente dos românticos quando empenhados a falar sobre a noite. O mesmo verso que serve de epígrafe ao poema machadiano acompanhado do verso que o segue em seu original serviu de epígrafe para o poema homônimo "A noite", de Gonçalves Dias, impresso nos *Segundos Cantos* (1848). A epígrafe para o poema gonçalvino é a seguinte: "noite,

melhor que o dia, quem não te ama! / Quem não vive mais brando em teu regaço!”.[705] Notemos uma leve diferença entre essa epígrafe e a epígrafe do poema das *Americanas*. O poeta maranhense emprega dois pontos de exclamação no final dos versos de Filinto. No original, a pontuação seria, respectivamente, um ponto de interrogação (tal qual na epígrafe do poema machadiano) e uma vírgula. É compreensível a alteração da pontuação efetuada por Gonçalves Dias no caso do segundo verso, mas no primeiro falta o sinal correto. Contudo, sempre podemos acreditar nas gralhas tipográficas. Uma vez que Machado emprega na sua epígrafe a pontuação do original, ainda que conhecesse os versos gonçalvinos, somos levados a crer que Machado tenha consultado o verso no seu original.

Com relação à estrutura do poema, a composição conta com versos decassílabos sáficos e heroicos dispostos em nove quadras de rimas interpoladas. A interpolação das rimas nesse poema se assemelha à flor do embiruçu, que antes de florescer é cercada por duras cascas. Como a casca guarda flor, as rimas dos versos medianos são guardadas pelas rimas dos versos das extremidades.

As primeiras três estrofes do poema dão conta do florescer e do morrer da flor:

Quando a noturna sombra envolve a terra
E à paz convida o lavrador cansado,
À fresca brisa o seio delicado
A branca flor do embiruçu descerra.

E das límpidas lágrimas que chora
A noite amiga, ela recolhe alguma;
A vida bebe na ligeira bruma,
Até que rompe no horizonte a aurora.

Então, à luz nascente, a flor modesta,
Quando tudo o que vive alma recobra,
Languidamente as suas folhas dobra,
E busca o sono quando tudo é festa.

Suave imagem da alma que suspira
E odeia a turba vã! Da alma que sente
Agitar-se-lhe a asa impaciente
E a novos mundos transportar-se aspira![706]

Essa espécie de flor é de antese crepuscular noturna, isto é, ela floresce durante a noite e morre ao amanhecer (daí a sua polinização ser feita especialmente por morcegos). Na primeira estrofe do poema, “quando a noturna sombra envolve a terra”,[707] na mesma sombra que traz paz ao “lavrador cansado” que passou o dia na lida, a “branca flor do embiruçu” floresce. A flor beberá o orvalho da noite, poeticamente metaforizado em “límpidas lágrimas”, até que amanheça o dia. Então, a “flor modesta”, como as donzelas românticas, “languidamente suas folhas dobra”, murcha. A quarta estrofe encara o murchar da flor como o da alma que se incomoda com a “turba vã”. A flor se incomodaria com os pássaros que agitam a “asa impaciente” a fim de levar o pólen da flor para “novos mundos”. Como pudemos ver, a beleza da flor está ligada essencialmente à noite, de modo que a noite seria não só benquista pelo eu poético, mas também pela flor.

As quatro estrofes seguintes serão dedicadas à consagração da noite, que interrompe as “lutas”, que rompe dos “duros elos” da carne:

Também ela ama as horas silenciosas,
E quando a vida as lutas interrompe,
Ela da carne os duros elos rompe,
E entrega o seio às ilusões viçosas.

É tudo seu — tempo, fortuna, espaço,
E o céu azul e os seus milhões de estrelas;
Abrasada de amor, palpita ao vê-las,
E a todas cinge no ideal abraço.

O rosto não encara indiferente,
Nem a traidora mão cândida aperta;

Das mentiras da vida se liberta
E entra no mundo que jamais não mente

Noite, melhor que o dia; quem não te ama?
Labor ingrato, agitação, fadiga,
Tudo faz esquecer tua asa amiga
Que a alma nos leva onde a ventura a chama.

Ama-te a flor que desabrocha à hora
Em que o último olhar o sol lhe estende,
Vive, embala-se, orvalha-se, recende,
E as folhas cerra quando rompe a aurora.[708]

A rima óbvia entre “interrompe” e “rompe”, nos versos intermediários da quinta estrofe, quase nos fazem descrer das qualidades da “noturna sombra”, as quais são descritas na estrofe que segue: “(…) tempo, fortuna, espaço”. Na sétima estrofe, a grande feitura da noite seria libertar a vida da mentira. E a oitava, por sua vez, traz no primeiro verso a repetição do verso de Filinto Elísio e aclamará a noite por fazer esquecer o “labor ingrato, agitação, fadiga”. Por fim, a última estrofe retoma a flor e a imprime como amante da noite, aquela que tem o “último olhar” quando o sol nasce. Para tão curta vida de flor, valem os dois últimos versos do poema, que resumem toda a vida da flor do embiruçu: “Vive, embala-se, orvalha-se, rescende, / E as folhas cerra quando rompe a aurora”.

Apesar do cuidado no tratamento da flor, os versos do poema repetem a consagração já feita por Filinto Elísio e por Gonçalves Dias à noite. O próprio desabrochar da flor somente nessa hora do dia indica a própria natureza celebrando a noite. Assim, a noite que fez desabrochar a flor também fez desabrochar o poema, tanto o do português quanto os dos brasileiros, sendo, portanto, o principal elemento de ligação entre essas obras. Para um livro como as *Americanas*, faz sentido o apoio na flora nacional para tratar a temática repetida.

Última jornada

Última jornada

Ils croyent les âmes eternelles, et celles qui ont bien merité des dieux estre logees à l'endroict du ciel où le soleil se leve; les mauldictes, du costé del'occident.
Montaigne, *Essais*, liv, I c. XXX

I

E ela se foi nesse clarão primeiro,
Aquela esposa mísera e ditosa;
E ele se foi o pérfido guerreiro.

Ela serena ia subindo e airosa,
Ele à força de incógnitos pesares
Dobra a cerviz rebelde e lutuosa.

Iam assim, iam cortando os ares,
Deixando em baixo as fértiles campinas,
E as florestas, e os rios e os palmares.

Oh! Cândidas lembranças infantinas!
Oh! Vida alegre da primeira taba!
Que aurora vos tomou, aves divinas?

Como um tronco do mato que desaba,
Tudo caiu; lei bárbara e funesta:
O mesmo instante cria e o mesmo acaba.

De esperanças tamanhas o que resta?
Uma história, uma lágrima chorada
Sobre as últimas ramas da floresta.

A flor do ipê a viu brotar magoada,
E talvez a guardou no seio amigo,
Como lembrança da estação passada.

Agora os dois, deixando o bosque antigo,
E as campinas, e os rios e os palmares,
Para subir ao derradeiro abrigo,
Iam cortando lentamente os ares.
(…)[709]

"Última jornada", diferente da "Última folha" das *Crisálidas*, não é o último poema das *Americanas*, mas o penúltimo. Aliás, essa é a mesma posição que ele ocupa nas *Poesias completas*, na parte que diz respeito aos poemas aproveitados da publicação de 1875. A diferença entre as duas publicações fica por conta da epígrafe, a qual apenas é impressa na primeira. Sobre essa epígrafe, Machado gentilmente nos cede todas as pistas para localizar o texto: "Montaigne, *Essais*, liv, I c. XXX".[710] Assim, o trecho encontra-se no capítulo XXX da obra *Essais*, do francês Michel de Montaigne. A publicação dessa obra que consta n'*A biblioteca de Machado de Assis* é de 1870. Como não encontramos a edição daquele ano, consultamos a versão digitalizada de uma publicação de 1833 feita pela mesma editora, a Firmin Didot Frères.

Tal qual fez para "Os semeadores", Machado tece uma nota para "Última jornada" que parece explicar ao leitor o sentido do poema e até mesmo a escolha da epígrafe. A epígrafe de Montaigne, "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",[711] retirada do capítulo "Des canibales"[712] das *Essais*, o qual trata sobre a vida, costumes e crenças dos índios brasileiros. Contudo, parece ser uma abusão, como Machado indica na nota AA,[713] o que Montaigne relata nesse trecho, índios que acreditam num julgamento do bem e do mal e no destino dos seres após a morte, ou melhor, no destino de "almas". Na nota, Machado justifica a feitura dos versos não apenas pelo "ar de verossimilhança" que Montaigne, "moralista" (qualidade atribuída

por Machado ao francês), tenta imprimir ao dar tal juízo de valor aos indígenas, mas pelo que tal abusão, ou engano, tem de “poético e gracioso”. Assim, pela nota, Machado nos dá a chave do poema que reproduzirá, com certa ironia, a crença que Montaigne atribuiu aos índios.

O poema é dividido em duas partes de versos decassílabos sáficos e heroicos assimetricamente dispostos. A primeira parte será composta de sete tercetos e uma quadra final; a segunda, de 28 tercetos e nova quadra final. Para os tercetos, haverá rimas encadeadas; e para os quartetos, alternadas. As estrofes da primeira parte darão conta de apresentar a cena ao leitor: duas almas que estão na sua derradeira jornada. Como há de se supor pela epígrafe, uma delas irá para “direita do céu onde o sol se eleva”, portanto, seria a alma que praticara o bem, a alma da “esposa mísera e ditosa”; a segunda vai para o “lado do ocidente”, logo, é uma alma maldita, a alma do “pérfido guerreiro”. Dessa maneira, após a leitura da epígrafe, a primeira estrofe do poema acaba por, ainda que de modo velado, dar o destino dos dois protagonistas da história que será contada na segunda parte: “ela se foi nesse clarão primeiro, / Aquela esposa mísera e ditosa; / Ele se foi o pérfido guerreiro”.

Na segunda estrofe, o modo como cada um subia também nos revela o destino de cada um: ela, “airosa”; ele, “(…) à força de incógnitos pesares”. As próximas estrofes da primeira parte darão conta da subida dela e dele e do nada que restou, ou melhor, restou “uma história, uma lágrima”. Essa história será contada por ele (os pronomes serão sempre utilizados para nos referirmos aos personagens, já que eles não são nomeados) na segunda parte, todavia, fora adiantada na quinta estrofe, quando o eu poético compara a morte dos dois ao “tronco do mato que desaba”. O “pérfido guerreiro” morreu com um galho caído da “árvore mais forte”. Apesar de verossímil, a imagem nos parece um tanto engraçada, tal qual a epígrafe de Montaigne.

A última estrofe da primeira parte retoma a terceira estrofe. Naquela terceira estrofe, os dois “iam, iam assim cortando os ares”, agora, eles “iam cortando lentamente os ares”. Campinas, rios e palmares dos segundo e terceiro versos da terceira estrofe também

estarão nessa última, no segundo verso, marcando aquilo que, ao subir, eles iam deixando: “e as campinas, e os rios e os bosques”. Ao quase repetir os versos, podemos ver marcada a continuidade da jornada do casal.

A segunda parte do poema inicia com o clamor dele à moça: “ele clamava à moça que ascendia: / ‘– Oh! Tu que a doce luz eterna velas, / E vás viver na região do dia’”.[714] Até a quinta estrofe o destino oposto dos dois será bem marcado e ele, na quarta estrofe, pede perdão à sua “querida”. O perdão dela seria “alívio ao coração nefando”. Vemos, nas primeiras estrofes, a definição do destino de cada um, já anunciado na epígrafe. Ela, vai à “doce luz eterna”; ele, à “fria região das trevas”.

A partir da sexta estrofe até a vigésima quarta, ele contará a história dos dois. Em resumo, os amantes eram de tribos distintas e numa visita dele à tribo dela, apaixonaram-se, e ela abandonou a tribo e o seguiu. Ele ressalta a beleza da moça, que era “a mais bela” entre “as mais belas”. Contudo, ela, que era “alegre e feliz” outrora, traz o rosto “carregado e triste” por estar longe dos seus e decide retornar à sua própria tribo. Em vingança, ele a faz “padecer tão cruas penas” e sozinho com ela na mata, tira a vida da “moça”. Porém, a vida dele também fora tirada e quem quisesse procurar a “arma do golpe” que lhe tirara a vida, não a encontraria. Sua morte se deu com tamanha força e ira que a descrição na décima nona estrofe assusta o leitor, ele tinha o “crânio aberto”. A cólera de Tupã é que teria dado a morte ao “guerreiro”. Tupã fez da “árvore mais forte / A seta e o arco (…) / (…) / E de um só tiro lhe enviou a morte”.[715] O lamento dele se encerra nesses versos. A confirmação do destino de cada um vem nas estrofes 26 e 27: “(…) o infeliz, condenado à noite escura”,[716] ou, na epígrafe, “o lado do ocidente”; ela, destinada à “viva aurora pura”, ou, na epígrafe, “onde o sol se eleva”. Ele a perde de vista, como a gazela no campo e a vela nos mares. E os dois versos finais do poema repetem o destino de cada um, ele “na noite entrou dos imortais pesares, / E ela de todo mergulhou na aurora”.[717]

Esses versos machadianos foram compostos na suspeita da afirmação de Montaigne. Machado parece ver que o escrito francês está perpassado pela visão moralista do homem branco cristão e

compõe seus versos não ingenuamente ilustrando o que traz na epígrafe, mas deixa claro, pela nota e pelos versos da composição, que desconfia da verdade contada sobre os canibais do Brasil. Apesar de a narrativa de Montaigne ter “ar” de verdade, ela não o é. Machado se apoia nisso para compor seus versos, como se somente fosse possível tal crença em versos, na literatura, na ficção e não numa tribo indígena real, menos ainda no caso das tribos canibais.

4.4 Aproveitamento temático e histórico das epígrafes



Apesar de numericamente as *Americanas* terem a menor quantidade de poemas epigrafados, em proporção, é o livro mais recheado de epígrafes, uma vez que dos 13 poemas que carrega, somente cinco não trazem epígrafe. Além disso, poemas como “Potira”, “Niâni” e “A Gonçalves Dias” inovam trazendo duas para cada um dos poemas. Esses são os únicos poemas machadianos em que isso acontece. No caso de “Potira” e “Niâni”, como melhor explicamos na análise, a primeira epígrafe serve para apresentar a história que será poetizada na sequência, não por acaso essas epígrafes foram retiradas de textos históricos, como a *Crônica da Companhia de Jesus* e a *História dos índios cavaleiros*; já a segunda epígrafe, no primeiro poema, justifica o porquê de cantar o nome da índia e, no segundo, adianta a viuvez de Niâni. Em “Última jornada”, apesar de a fonte da epígrafe de certa forma também se relacionar com um texto ligado à história, a apropriação que Machado de Assis faz da obra de Montaigne se distancia daquela feita por meio dos textos de Vasconcelos e Prado, no início do livro. Nos poemas “Potira” e “Niâni”, a história é recontada nos versos, mas em “Última jornada” a história é ironicamente recontada, de tal modo que o poeta fez uso da nota de fim para explicar o uso que fez das palavras abusivas de Montaigne. Para “A Gonçalves Dias”, as duas epígrafes se relacionaram mais com o tipo de texto a que servem, a elegia. A epígrafe gonçalvina é contrariada e a de Gama se aproxima da paz de quem vive na eternidade de sua obra.

Não há novidades relacionadas à língua em que as epígrafes aparecem. Contudo, o que nos requer maior atenção nessa publicação de 1875 é o fato de as epígrafes não escorrerem tanto pelos versos. Não encontramos epígrafes muito diluídas nos

poemas, no sentido de retomar personagens, paisagens ou formas. O poema que mais traz o texto da epígrafe dentro de si é “Os semeadores”, no qual é possível visualizar elementos da parábola na poesia. A epígrafe funcionará nas *Americanas* mais como uma espécie de inspiração para a composição poética, como é o caso dos poemas que recontam histórias, ou terão relação com algum ponto específico do poema. No caso de “A cristã nova”, essa relação está no cativeiro; em “A visão de Jaciúca”, na conversão dada após uma visão; em “A flor do embiruçu”, na temática da noite.

Assim, *Americanas* encerra o ciclo de poemas machadianos epigrafados impressos em livro. Não só a diminuição da quantidade de epígrafes revela o seu abandono progressivo, como também, especificamente no caso da publicação de 1875, a diferença no tratamento e no aproveitamento do texto de outrem. Para um livro com composições mais narrativas, não estranhamos que Machado tenha recorrido à história, ainda que pouco verossímil, no caso de Montaigne. Nesse livro, visualizamos um aproveitamento muito mais temático, diferente do apoio no texto de outrem que o poeta parecia fazer nas *Crisálidas*, por exemplo.



Epígrafes e Influências



5.1 O essencial sobrevive nas epígrafes



Assim como Machado de Assis se apoiou no início de sua carreira nas palavras de outrem para dar força à sua própria criação poética por meio das epígrafes, no início dessas últimas considerações, apoiamo-nos no ensaio de Nestrovski,[718] que discute a influência que persistentemente se dá na literatura: “dizer que a literatura é ‘influência’ é dizer que ela é intertextual, e toda relação intertextual deve nos conduzir, necessariamente, a um momento de interpretação”. A busca na leitura dos poemas machadianos epigrafados incide justamente nesse “momento de interpretação”, de modo que não basta a percepção da intertextualidade ou a identificação de sua fonte, é fundamental que se avance propondo um caminho de interpretação, elucidando o diálogo. Somamos a isso a relação intertextual, ou o diálogo, como preferimos chamar, dada nas epígrafes. Não consideramos que a relação que a epígrafe estabelece com o poema seja a mesma relação que outros intertextos estabelecem com ele ou com qualquer outro texto. Uma citação ou uma alusão a Shakespeare no corpo do poema, como em “La Marchesa de Miramar” e “No espaço”, não dialogam com o poema da mesma maneira que dialoga a epígrafe shakespeariana, como em “Quando ela fala”. É preciso estar atento para a especificidade da epígrafe, essa que Compagnon denominou “a citação por excelência”,[719] que Genette chamou “citação colocada em exergo”[720] e que ainda carece de estudos dentro da literatura que se debrucem exclusivamente sobre esse tipo de paratexto.

Cada um dos livros de poemas que estudamos aqui – *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas* – constitui uma prateleira da biblioteca machadiana, não a biblioteca física, mas a virtual, que está inserida dentro de sua própria obra, seja na poesia ou na prosa. De modo

geral, a prateleira das *Crisálidas* traz dois autores da Grécia Clássica, Homero e Simônides de Ceos, os dois escritos em língua portuguesa na epígrafe, ainda que não saibamos se Machado os leu noutra língua e os traduziu, posteriormente, nas epígrafes, como faz para as epígrafes de Mickiewicz, lidas no francês, mas escritas em português nas epígrafes. Ao lado desses, estão Gautier, Santa Thereza de Jesus, Musset (talvez duas vezes, já que apostamos nossas fichas na possibilidade de A. M. referir-se a Alfred Musset), Farcy, Camões, Laprade, Staël, Sá de Miranda, Dante, Brizeux, Houssaye, Silvio Pellico e Victor Hugo, além dos bíblicos Gênesis e Salomão. Por esses nomes, há de se supor que o idioma predominante é o francês, são 11 epígrafes francesas contra seis escritas em português, duas em italiano e uma em espanhol. Pela quantidade abundante de nomes e epígrafes e pelo modo como os poemas das *Crisálidas* se mostram muito mais contaminados por suas epígrafes quando comparados com os poemas dos demais livros, podemos levantar a hipótese de essa escrita ainda jovem se apoiar em autores já consagrados e partilhar com eles temas da tradição, como a inspiração poética vinda das musas, por exemplo. Para concluir esses apontamentos quantitativos, podemos observar a permanência dessas epígrafes nos poemas. Dos poemas epigrafados da publicação de 1864, nove foram publicados em 1901 nas *Crisálidas*: “Stella”, “Erro”, “Epitáfio do México”, “Última folha”, “Quinze anos”, “Sinhá”, “Ludovina Moutinho”, “Polônia” e “Versos a Corina”. Desses nove, cinco permaneceram com epígrafes, os cinco últimos que listamos. No caso dos “Versos a Corina”, permaneceu apenas a epígrafe dantesca, isto é, a epígrafe do todo. É curioso notar que enquanto alguns poemas perderam epígrafes, “Visio” ganhou. O poema foi publicado em 1869 no *Jornal das Famílias* sob o título “Em sonhos” e recebeu epígrafe de Th. Moore: “vale mais sonhar contigo um minuto, / Que ser feliz um ano longo, eterno, acordado e sem ti”.[721]

A prateleira das *Falenas*, por sua vez, apesar de menor, abre espaço para a língua inglesa já na epígrafe do livro, retirada de Tennyson, e nos poemas, nas epígrafes de Longfellow e Shakespeare. Em língua portuguesa são trazidos Garção e Camões e em espanhol, Cervantes e um provérbio espanhol. Todavia, ainda

predomina a língua francesa, com epígrafes de La Rochefoucauld, Ronsard e Stern. O tratamento que Machado confere a essas epígrafes é menos dependente da epígrafe, de modo que temos menos dos textos da epígrafe dentro do poema, o diálogo é mais temático, relaciona-se a pontos específicos das composições, como em “Pássaros”, em que a epígrafe resolve a metáfora proposta no poema. Nas *Poesias completas*, permanecem epigrafados “Ruínas”, “La Marchesa de Miramar”, “Quando ela fala”, “Pássaros”, “Un vieux pays” e “Pálida Elvira”, enquanto somente “Sombras” é impresso sem epígrafe. A autocorreção é um traço característico da personalidade literária machadiana, certamente foi ela que fez com que um e outro verso sofressem modificações de uma para outra publicação, certamente o corte n’algumas epígrafes também se deu na reflexão sobre a própria escrita, especialmente se nos atentarmos para o fato de as epígrafes do primeiro livro serem as que menos aparecem na publicação de 1901.

Por fim, a prateleira das *Americanas* é a que mais trará epígrafes em língua portuguesa, são nove no total, recortadas de Vasconcelos, Rodrigues Prado, Gonçalves Dias (que serve de epígrafe para o livro e para o poema encomiástico), Basílio da Gama, Filinto Elísio e os bíblicos Naum e Mateus. Parece justificável a escolha de epígrafes em língua portuguesa para um livro que retoma o sentimento americano, especialmente no caso das epígrafes que carregam a história, como a de Vasconcelos e a de Rodrigues Prado, ou epígrafes de autores que já cantaram os povo americano, como Gonçalves Dias e Basílio da Gama. Há, ainda, espaço nessa prateleira para Dante e Ariosto, italianos; e para Bossuet e Montaigne, franceses. Todos os poemas epigrafados das *Americanas* estão nas *Poesias completas* e a maioria deles permanece epigrafada, exceto “A visão de Jaciúca” e “Última jornada”. Novamente somos levados a crer que Machado, ao longo de sua carreira, aprimorou a relação daquilo que compunha com a epígrafe que recortara, o que fez com que seis dos oito poemas epigrafados da obra de 1875 permanecessem assim em 1901.

Numericamente falando, no total, foram 16 epígrafes francesas, 16 portuguesas (entre autores brasileiros e portugueses, sem contar os trechos de Mickiewicz que Machado traduziu[722]), quatro italianas,

três espanholas e duas inglesas (de um americano e de um inglês). Ao ler os nomes que ocupam as assinaturas dessas epígrafes, observamos que Machado, para as epígrafes em livro, apoia-se especialmente em nomes consagrados e não se limita à barreira do nacional. O autor apropria-se de textos bíblicos, passeia pela Grécia, vai ao inferno dantesco e volta para as virgens da mata que lamentam a morte de Gonçalves Dias. Além dos nomes, temáticas da tradição literária estão nas epígrafes machadianas dialogando com seus poemas. Para exemplificar esse movimento recorremos novamente à Nestrovski: "o 'talento individual' é a capacidade que tem o artista de reconstruir a tradição através de sua própria obra". Assim, a opção do poeta fluminense no início de sua carreira deve ter sido por reconstruir essa tradição por meio das epígrafes, elucidando a fonte que abastecia seu labor poético, e mais que isso, esmiuçando essa fonte e colocando-a dentro da sua própria poesia.

Como vimos, dos 31 poemas epigrafados nos três primeiros livros, 17 permaneceram assim no último, as *Poesias completas*. Falta-nos tempo para melhor estudar esse derradeiro livro, mas nos arriscamos na possibilidade de terem permanecido epigrafados somente aqueles em que a apropriação da epígrafe no poema tenha estabelecido um diálogo mais intrínseco. Não bastasse, podemos observar que, ainda que nas *Ocidentais* – que como *Crisálidas* e *Falenas* também tem 28 poemas – tenha havido o abandono das epígrafes, as referências que antes eram destacadas do texto e colocadas logo após o título, agora estão no próprio texto e povoam os versos de 1901, como a referência ao Eclesiastes, que está no terceiro verso do curto "Antônio José: 'tempo de rir e tempo de chorar'".[723] O verso claramente retoma o quarto versículo do terceiro capítulo daquele livro da Escritura: "há tempo de chorar, e tempo de rir".[724] Parece-nos importante que essas referências dentro da própria poesia também recebam atenção.

Apesar de as epígrafes, seja na composição machadiana ou na de outro poeta iniciante, parecerem um exercício de experimentação, como, quando apoiado na elegia camoniana, constrói sua elegia à Ludovina Moutinho, não podemos reduzir a epígrafe a um texto de estudo. Mesmo que a formação do poeta dentro da arte poética, nesse caso, esteja se dando pela própria arte

poética, a epígrafe não se resume ao experimento, especialmente se observarmos apropriações como a de Dante para os versos a Corina. Os poemas dialogam, mas o uso é mais temático, da mulher idealizada de quem se cala o nome, que uma experimentação poética calcada na literatura dantesca. Por outro lado, é verdade que o ato de epigrafar os poemas já causa certo impacto, o que chamamos com Genette[725] de efeito-epígrafe. Esse efeito não só atrai o leitor, que é convocado pelo reconhecimento dos nomes já consagrados, como, consequentemente, atrai as vendas. Não podemos negar que o fator mercadológico influa na escolha daqueles com os quais escolho dialogar. Todavia, seja como exercício de experimentação ou como um efeito-epígrafe, que atrai leitores e faz girar o mercado livreiro, a epígrafe é também isso, mas não "só" isso.

Também o modo como Machado trabalhou suas epígrafes foi variado, não somente a assinatura dessas epígrafes passa a ser mais detalhada ao longo dos anos, como o próprio diálogo que a epígrafe estabelece com o poema. Nos livros de 1864 e 1870, a referência das epígrafes se dá em sua maioria apenas pelo nome do autor, sem a obra ou o trecho da obra de onde a epígrafe teria sido recortada, ao passo que em 1875 há, para a epígrafe de "Potira", por exemplo, o nome do autor, a obra, o capítulo e a estrofe dos versos de Ariosto: "Ariosto, *Orl. Fur*. c. XXIX, est. XXXI".[726] Ao aprimorar a referência de suas epígrafes, o poeta fluminense revela certo cuidado não só com o leitor, que poderia buscar a fonte da epígrafe, mas uma preocupação em mostrar com exatidão ao lado de quem falava. Tanto que as *Americanas* são o único livro que não traz nenhum engano com relação à fonte da epígrafe, como acontece na parte III dos "Versos a Corina", das *Crisálidas*, e em "Pássaros", das *Falenas*. Além disso, como dissemos, a maneira como o diálogo entre a epígrafe e o poema acontece é aprimorada. Nas *Crisálidas* parecia que o poeta se preocupava em manter mais traços ao longo do poema que conversassem com a epígrafe, enquanto nas *Falenas* esses traços, antes vários e mais grosseiros, ajustam-se num diálogo que ainda é íntimo e que não necessita de tantas retomadas, como a insanidade de Dido na epígrafe e a de Carlota no poema, em "La Marchesa de Miramar". Já nas

Americanas, além desse diálogo mais fino, há a retomada aparente de textos históricos e isso fica claro quando se lê a epígrafe de "Potira", de "Niâni" e de "Última jornada", mesmo que nesse último poema o texto da epígrafe sirva mais para se desconfiar de certa verdade que para recontar um momento da história. Nesse sentido, somos tentados a desconfiar que as epígrafes de 1875 existam num diálogo forçado, pois, já que o nacionalismo de algum modo estava ultrapassado, como retomá-lo senão pelo diálogo com os textos de outrora. Foi preciso revisitar os textos que trabalhavam o nacional como a crítica queria para compor os poemas americanos, ainda que nesses poemas sobreviva, como propõe a advertência, o essencial, que é alma do homem.

Valemo-nos das palavras de Machado de Assis nessa "Advertência" das *Americanas* para encerrar nossos apontamentos acerca das epígrafes: "o essencial é a alma do homem".[727] O poeta tentou imprimir naquele livro de outrora o que julgava essencial e que tinha como denominador comum a americanidade. Do mesmo modo, somos levados a considerar que o que nas leituras machadianas e no ambiente literário oitocentista era essencial sobreviveu nas epígrafes, especialmente no segundo recorte, operado em 1901. Nesse segundo recorte, não apenas as epígrafes essenciais parecem ter sobrevivido, mas o que de sua poesia era essencial, o que ficaria para a posteridade em suas *Poesias completas*. Assim como *Helena* (1876), na prosa, sofreu "emendas de linguagem" ao sair das páginas do folhetim e ocupar as páginas do livro, *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas* sofreram não só tais emendas como alguns cortes. Pode ser interessante observar esses recortes, o que fora excluído e o que fora escolhido para permanecer, não apenas as epígrafes que sobreviveram, mas, sobretudo, a obra poética que sobreviveu à supressão que o autor operou e que anuncia já na "Advertência" que abre as *Poesias completas*. Podemos notar, então, que os estudos que envolvem esse Machado poeta minam água capaz de abastecer muitas e diversas outras pesquisas. A curiosidade acerca das fontes de leitura, influências, referências e diálogos dentro da obra machadiana nos levou, num primeiro momento, a pensar a escolha que o cantor de Corina fez daqueles com os quais sua poesia

dialogaria, e, num segundo momento, essa curiosidade nos levou ao anseio de observar as escolhas que Machado faz dentro de sua própria poesia e que certamente é um dos caminhos que a pesquisa acerca desse escritor ainda precisa trilhar.

Apêndice

Poemas dispersos



Teu canto[728]

A uma italiana

É sempre nos teus cantos sonorosos
Que eu bebo inspiração.
Do autor

Tu és tão sublime
Qual rosa entre as flores
De odores
Suaves;
Teu canto é sonoro
Que excede ao encanto
Do canto
Das aves.

Eu sinto nest'alma,
Num meigo transporte,
Meu forte
Dulçor;
Se soltas teu canto
Que o peito me abala,
Que fala
De amor.

Se soltas as vozes
Que podem à calma,

Minh’alma
Volver;
Minh’alma se enleva
Num gozo expansivo
De vivo
Prazer.

Donzela, esta vida
Se eu tanto pudera,
Quisera
Te dar;
Se um beijo eu pudesse
Ardente e fugace
Na face
Pousar.

A***729

Viens, je suis dans la nuit, mais je puis voir le jour!
Victor Hugo

Oh! se eu pudesse respirar num beijo
O teu hálito ardente e vaporoso.
E na febre do amor e do delírio
Sobre o teu seio estremecer de gozo!

Oh! se eu pudesse nessa fronte bela
A coroa depor dos meus amores,
E embevecer-me como em sonho aéreo
De teus olhos nos mágicos fulgores.

Ai! respirara então ainda uma vida.
Oh pálida visão!

Nessa flor que os sentidos embriaga
E aroma o coração!

Vem; dá-me o teu amor; careço dele
Como do sol a flor,
Reanima a cinza de meu peito morto,
Ai! dá-me o teu amor!

Crisálidas*



Stella

Ouvre ton aile et pars…
Th. Gauthier

Já raro e mais escasso
A noite arrasta o manto,
E verte o último pranto
Por todo o vasto espaço.

Tíbio clarão já cora
A tela do horizonte,
E já de sobre o monte
Vem debruçar-se a aurora.

À muda e torva irmã,
Dormida de cansaço,
Lá vem tomar o espaço
A virgem da manhã.

Uma por uma, vão
As pálidas estrelas,
E vão, e vão com elas
Teus sonhos, coração.

Mas tu, que o devaneio
Inspiras do poeta,

Não vês que a vaga inquieta
Abre-te o úmido seio?

Vai. Radioso e ardente,
Em breve o astro do dia,
Rompendo a névoa fria,
Virá do roxo oriente.

Dos íntimos sonhares
Que a noite protegera,
De tanto que eu vertera
Em lágrimas a pares,

Do amor silencioso,
Místico, doce, puro,
Dos sonhos de futuro,
Da paz, do etéreo gozo,

De tudo nos desperta
Luz de importuno dia;
Do amor que tanto a enchia
Minha alma está deserta.

A virgem da manhã
Já todo o céu domina…
Espero-te, divina,
Espero-te, amanhã.

O dilúvio

E caiu a chuva sobre a terra
Quarenta dias e quarenta noites.
Gênesis 7, 12

Do sol ao raio esplêndido,
Fecundo, abençoado,
A terra exausta e úmida
Surge, revive já;
Que a morte inteira e rápida
Dos filhos do pecado
Pôs termo à imensa cólera
Do imenso Jeová!

Que mar não foi! Que túmidas
As águas não rolavam!
Montanhas e planícies
Tudo tornou-se mar;
E nesta cena lúgubre
Os gritos que soavam
Era um clamor uníssono
Que a terra ia acabar.

Em vão, ó pai atônito,
Ao seio o filho estreitas;
Filhos, esposos, míseros,
Em vão tentais fugir!
Que as águas do dilúvio
Crescidas e refeitas,
Vão da planície aos píncaros
Subir, subir, subir!

Só, como a ideia única
De um mundo que se acaba,
Erma, boiava intrépida,
A arca de Noé;
Pura das velhas nódoas
De tudo o que desaba,
Leva no seio incólumes
A virgindade e a fé.

Lá vai! Que um vento alígero,
Entre os contrários ventos,
Ao lenho calmo e impávido
Abre caminho além…
Lá vai! Em torno angústias,
Clamores, lamentos;
Dentro a esperança, os cânticos,
A calma, a paz e o bem.

Cheio de amor, solícito,
O olhar da divindade,
Vela aos escapos náufragos
Da imensa aluvião.
Assim, por sobre o túmulo
Da extinta humanidade
Salva-se um berço; o vínculo
Da nova criação.

Íris, da paz o núncio,
O núncio do concerto,
Riso do Eterno em júbilo,
Nuvens do céu rasgou;
E a pomba, a pomba mística,
Voltando ao lenho aberto,
Do arbusto da planície
Um ramo despencou.

Ao sol e às brisas tépidas
Respira a terra um hausto,
Viçam de novo as árvores,
Brota de novo a flor;
E ao som de nossos cânticos,
Ao fumo do holocausto
Desaparece a cólera
Do rosto do Senhor.

Fé

Mueve-me enfin tu amor de tal manera
Que aunque no hubiera cielo yo te amara.
Santa Thereza de Jesus

As orações dos homens
Subam eternamente aos teus ouvidos;
Eternamente aos teus ouvidos soem
Os cânticos da terra.

No turvo mar da vida,
Onde aos parcéis do crime a alma naufraga,
A derradeira bússola nos seja,
Senhor, tua palavra.

A melhor segurança
Da nossa íntima paz, Senhor, é esta;
Esta a luz que há de abrir à estância eterna
O fulgido caminho.

Ah! feliz o que pode,
No extremo adeus às cousas deste mundo,
Quando a alma, despida de vaidade,
Vê quanto vale a terra;

Quando das glórias frias
Que o tempo dá e o mesmo tempo some,
Despida já, — os olhos moribundos
Volta às eternas glórias;

Feliz o que nos lábios,
No coração, na mente põe teu nome,
E só por ele cuida entrar cantando
No seio do infinito.

Quinze anos

Oh! La fleur de l’Eden, pourquoi l’as-tu fannée,
Insouciant enfant, belle Eve aux blonds cheveux?
Alfred de Musset

Era uma pobre criança…
— Pobre criança, se o eras! —
Entre as quinze primaveras
De sua vida cansada
Nem uma flor de esperança
Abria a medo. Eram rosas
Que a doida da esperdiçada
Tão festivas, tão formosas,
Desfolhava pelo chão.
— Pobre criança, se o eras! —
Os carinhos mal gozados
Eram por todos comprados,
Que os afetos de sua alma
Havia-os levado à feira,
Onde vendera sem pena
Até a ilusão primeira
Do seu doido coração!

Pouco antes, a candura,
Co’as brancas asas abertas,
Em um berço de ventura
A criança acalentava
Na santa paz do Senhor;
Para acordá-la era cedo,
E a pobre ainda dormia
Naquele mudo segredo
Que só abre o seio um dia

Para dar entrada a amor.

Mas, por teu mal, acordaste!
Junto do berço passou-te
A festiva melodia
Da sedução… e acordou-te!
Colhendo as límpidas asas,
O anjo que te velava
Nas mãos trêmulas e frias
Fechou o rosto… chorava!

Tu, na sede dos amores,
Colheste todas as flores
Que nas orlas do caminho
Foste encontrando ao passar;
Por elas, um só espinho
Não te feriu… vás andando…
Corre, criança, até quando
Fores forçada a parar!

Então, desflorada a alma
De tanta ilusão, perdida
Aquela primeira calma
Do teu sono de pureza;
Esfolhadas, uma a uma,
Essas rosas de beleza
Que se esvaem como a escuma
Que a vaga cospe na praia
E que por si se desfaz;

Então, quando nos teus olhos
Uma lágrima buscares,
E secos, secos de febre,
Uma só não encontrares
Das que em meio das angústias

São um consolo e uma paz;

Então, quando o frio espectro
Do abandono e da penúria
Vier aos teus sofrimentos
Juntar a última injúria:
E que não vires ao lado
Um rosto, um olhar amigo
Daqueles que são agora
Os desvelados contigo;

Criança, verás o engano
E o erro dos sonhos teus;
E dirás, — então já tarde, —
Que por tais gozos não vale
Deixar os braços de Deus.

Sinhá

O teu nome é como o óleo derramado.
Salomão — Cântico dos Cânticos

Nem o perfume que espira
A flor, pela tarde amena,
Nem a nota que suspira
Canto de saudade e pena
Nas brandas cordas da lira;
Nem o murmúrio da veia
Que abriu sulco pelo chão
Entre margens de alva areia,
Onde se mira e recreia
Rosa fechada em botão;

Nem o arrulho enternecido

Das pombas, nem do arvoredo
Esse amoroso arruído
Quando escuta algum segredo
Pela brisa repetido;
Nem esta saudade pura
Do canto do sabiá
Escondido na espessura,
Nada respira doçura
Como o teu nome, Sinhá!

Erro

Vous.....
Qui des combats du coeur n'aimez que la victoire
Et qui revëz d'amour, comme on rève de glore
L'oeil fier et non voilé des pleurs.....
George Farcy

Erro é teu. Amei-te um dia
Com esse amor passageiro
Que nasce na fantasia
E não chega ao coração;
Nem foi amor, foi apenas
Uma ligeira impressão;
Um querer indiferente,
Em tua presença vivo,
Nulo se estavas ausente.
E se ora me vês esquivo,
Se, como outrora, não vês
Meus incensos de poeta
Ir eu queimar a teus pés,
É que, — como obra de um dia,
Passou-me essa fantasia.

Para eu amar-te devias
Outra ser e não como eras.
Tuas frívolas quimeras,
Teu vão amor de ti mesma,
Essa pêndula gelada
Que chamavas coração,
Eram bem fracos liames
Para que a alma enamorada
Me conseguissem prender;
Foram baldados tentames,
Saiu contra ti o azar,
E embora pouca, perdeste
A glória de me arrastar
Ao teu carro… Vãs quimeras!
Para eu amar-te devias
Outra ser e não como eras…

Ludovina Moutinho

Elegia

A bondade choremos inocente
Cortada em flor que, pela mão da morte,
Nos foi arrebatada d'entre a gente.
Camões – Elegias

Se, como outrora, nas florestas virgens,
Nos fosse dado – o esquife que te encerra
Erguer a um galho de árvore frondosa,
Certo, não tinhas um melhor jazigo
Do que ali, ao ar livre, entre os perfumes
Da florente estação, imagem viva
De teus cortados dias, e mais perto
Do clarão das estrelas.

Sobre teus pobres e adorados restos,
Piedosa a noite, ali derramaria
De seus negros cabelos puro orvalho;
À borda do teu último jazigo
Os alados cantores da floresta
Iriam sempre modular seus cantos;
Nem letra, nem lavor de emblema humano,
Relembraria a mocidade morta;
Bastava só que ao coração materno,
Ao do esposo, ao dos teus, ao dos amigos,
Um aperto, uma dor, um pranto oculto,
Dissesse: — Dorme aqui, perto dos anjos,
A cinza de quem foi gentil transunto
De virtudes e graças.

Mal havia transposto da existência
Os dourados umbrais; a vida agora
Sorria-lhe toucada dessas flores
Que o amor, que o talento e a mocidade
A urna repartiam.

Tudo lhe era presságio alegre e doce;
Uma nuvem sequer não sombreava,
Em sua fronte, o íris da esperança;
Era, enfim, entre os seus a cópia viva
Dessa ventura que os mortais almejam,
E que raro a fortuna, avessa ao homem,
Deixa gozar na terra.

Mas eis que o anjo pálido da morte
A pressentiu feliz e bela e pura,
E, abandonando a região do olvido,
Desceu à terra noção terra e céu, e sob a asa negra
A fronte lhe escondeu; o frágil corpo
Não pôde resistir; a noite eterna

Veio fechar seus olhos:
Enquanto a alma abrindo
As asas rutilantes pelo espaço,
Foi engolfar-se em luz, perpetuamente,
No seio do infinito;
Tal a assustada pomba, que na árvore
O ninho fabricou, — se a mão do homem
Ou a impulsão do vento um dia abate
O recatado asilo, — abrindo o voo,
Deixa os inúteis restos
E, atravessando airosa os leves ares,
Vai buscar noutra parte guarida.

Hoje, do que era ainda a lembrança resta,
E que lembrança! Os olhos fatigados
Parecem ver passar a sombra dela;
O atento ouvido inda lhe escuta os passos;
E as teclas do piano, em que seus dedos
Tanta harmonia despertavam antes,
Como que soltam essas doces notas
Que outrora ao seu contato respondiam.
Ah! Pesava-lhe este ar da terra impura,
Faltava-lhe esse alento de outra esfera,
Onde, noiva dos anjos, a esperavam
As palmas da virtude.

Mas, quando assim a flor da mocidade
Toda se esfolha sobre o chão da morte,
Senhor, em que firmar a segurança
Das venturas da terra? Tudo morre;
À sentença fatal nada se esquiva,
O que é fruto e o que é flor. O homem cego
Cuida haver levantado em chão de bronze
Um edifício resistente aos tempos,
Mas lá vem dia, em que, a um leve sopro,

O castelo se abate,
Onde, doce ilusão, fechado havias
Tudo o que de melhor a alma do homem
Encerra de esperanças.

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.

Aspiração

A F. X. de Novaes

Qu'aperçois-tu, mon ame? Au fond, n'est-ce-pas Dieu?
Tu vais à lui.....
V. de Laprade

Sinto que há na minha alma um vácuo imenso fundo,
E desta meia morte o frio olhar do mundo
Não vê o que há de triste e de real em mim;
Muita vez, ó poeta, a dor é casta assim;
Refolha-se, não diz no rosto o que ela é,
E nem que o revelasse, o vulgo não põe fé
Nas tristes comoções da verde mocidade,

E responde sorrindo à cruel realidade.

Não assim tu, ó alma, ó coração amigo;
Nu, como a consciência, abro-me aqui contigo;
Tu que corres, como eu, na vereda fatal
Em busca do mesmo alvo e do mesmo ideal.
Deixemos que ela ria, a turba ignara e vã;
Nossas almas a sós, como irmã junto a irmã,
Em santa comunhão, sem cárcere, sem véus.
Conversarão no espaço e mais perto de Deus.

Deus quando abre ao poeta as portas desta vida
Não lhe depara o gozo e a glória apetecida;
Tarja de luto a folha em que lhe deixa escritas
A suprema saudade e as dores infinitas.
Alma errante e perdida em um fatal desterro,
Neste primeiro e fundo e triste limbo do erro,
Chora a pátria celeste, o foco, o centro, a luz,
Onde o anjo da morte, ou da vida, o conduz
No dia festival do grande livramento;
Antes disso, a tristeza, o sombrio tormento,
O torvo azar, e mais, a torva solidão,
Embaciam-lhe na alma o espelho da ilusão.
O poeta chora e vê perderem-se esfolhadas
Da verde primavera as flores tão cuidadas;
Rasga, como Jesus, no caminho das dores,
Os lassos pés; o sangue umedece-lhe as flores
Mortas ali, — e a fé, a fé mãe, a fé santa,
Ao vento impuro e mau que as ilusões quebranta,
Na alma que ali se vai muitas vezes vacila…

Oh! Feliz o que pode, alma alegre e tranquila,
A esperança vivaz e as ilusões floridas,
Atravessar cantando as longas avenidas
Que levam do presente ao secreto porvir!

Feliz esse! Esse pode amar, gozar, sentir,
Viver enfim! A vida é o amor, é a paz,
É a doce ilusão e a esperança vivaz;
Não esta do poeta, esta que Deus nos pôs
Nem como inútil fardo, antes como um algoz.

O poeta busca sempre o almejado ideal…
Triste e funesto afã! tentativa fatal!
Nesta sede de luz, nesta fome de amor,
O poeta corre à estrela, à brisa, ao mar, à flor;
Quer ver-lhe a luz na luz da estrela peregrina,
Quer–lhe o cheiro aspirar na rosa da campina,
Na brisa o doce alento, a voz na voz do mar,
Ó inútil esforço! Ó ímprobo lutar!
Em vez da luz, do aroma, ou do alento ou da voz,
Acha-se o nada, o torvo, o impassível algoz!

Onde te escondes, pois, ideal da ventura?
Em que canto da terra, em que funda espessura
Foste esconder, ó fada, o teu esquivo lar?
Dos homens esquecido, em ermo recatado,
Que voz do coração, que lágrima, que brado
Do sono em que ora estás te virá despertar?

A esta sede de amar só Deus conhece a fonte?
Jorra ele ainda além deste fundo horizonte
Que a mente não calcula, e onde se perde o olhar?
Que asas nos deste, ó Deus, para transpor o espaço?
Ao ermo do desterro inda nos prende um laço:
Onde encontrar a mão que o venha desatar?

Creio que só em ti há essa luz secreta,
Essa estrela polar dos sonhos do poeta,
Esse alvo, esse termo, esse mago ideal;
Fonte de todo o ser e fonte da verdade,

Nós vamos para ti, e em tua imensidade
É que havemos de ter o repouso final.

É triste quando a vida, erma, como esta, passa;
E quando nos impele o sopro da desgraça
Longe de ti, ó Deus, e distante do amor!
Mas guardemos, poeta, a melhor esperança:
Sucederá a glória à salutar provança:
O que a terra não deu, dar-nos-á o Senhor!

Os arlequins

Sátira

> Que deviendras dans l'éternité l'âme d'um homme qui a fait Polichinelle toute sa vie?
> M.me de Staël

Musa, depõe a lira!
Cantos de amor, cantos de glória esquece!
Novo assunto aparece
Que o gênio move e a indignação inspira.
Esta esfera é mais vasta,
E vence a letra nova a letra antiga!
Musa, toma a vergasta,
E os arlequins fustiga!

Como aos olhos de Roma,
— Cadáver do que foi, pávido império
De Caio e de Tibério, —
O filho de Agripina ousado assoma;
E a lira sobraçando,
Ante o povo idiota e amedrontado,
Pedia, ameaçando,
O aplauso acostumado;

E o povo que beijava
Outrora ao deus Calígula o vestido,
De novo submetido
Ao régio saltimbanco o aplauso dava.
E tu, tu não te abrias,
Ó céu de Roma, à cena degradante!
E tu, tu não caías,
Ó raio chamejante!

Tal na história que passa
Neste de luzes século famoso,
O engenho portentoso
Sabe iludir a néscia populaça;
Não busca o mal tecido
Canto de outrora; a moderna insolência
Não encanta o ouvido,
Fascina a consciência!

Vede; o aspecto vistoso,
O olhar seguro, altivo e penetrante,
E certo ar arrogante
Que impõe com aparências de assombroso;
Não vacila, não tomba,
Caminha sobre a corda firme e alerta:
Tem consigo a maromba
E a ovação é certa.

Tamanha gentileza,
Tal segurança, ostentação tão grande,
A multidão expande
Com ares de legítima grandeza.
O gosto pervertido
Acha o sublime neste abatimento,
E dá-lhe agradecido
O louro e o monumento.

Do saber, da virtude,
Logra fazer, em prêmio dos trabalhos,
Um manto de retalhos
Que a consciência universal ilude.
Não cora, não se peja
Do papel, nem da máscara indecente,
E ainda inspira inveja
Esta glória insolente!

Não são contrastes novos;
Já vêm de longe; e de remotos dias
Tornam em cinzas frias
O amor da pátria e as ilusões dos povos.
Torpe ambição sem peias
De mocidade em mocidade corre,
E o culto das ideias
Treme, convulsa e morre.

Que sonho apetecido
Leva o ânimo vil a tais empresas?
O sonho das baixezas:
Um fumo que se esvai e um vão ruído;
Uma sombra ilusória
Que a turba adora ignorante e rude;
E a esta infausta glória
Imola-se a virtude.

A tão estranha liça
Chega a hora por fim do encerramento,
E lá soa o momento
Em que reluz a espada da justiça.
Então, musa da história,
Abres o grande livro, e sem detença
À envilecida glória
Fulminas a sentença.

Epitáfio do México

> Caminhante, vai dizer aos Lacedemônios
> que estamos aqui deitados por termos defendido as suas leis.
> Epitáfio das Termópilas

Dobra o joelho: — é um túmulo
Em baixo amortalhado
Jaz o cadáver tépido
De um povo aniquilado;
A prece melancólica
Reza-lhe em torno à cruz.

Ante o universo atônito
Abriu-se a estranha liça,
Travou-se a luta férvida
Da força e da justiça;
Contra a justiça, ó século,
Venceu a espada e o obus.

Venceu a força indômita;
Mas a infeliz vencida
A mágoa, a dor, o ódio,
Na face envilecida
Cuspiu-lhe. E a eterna mácula
Seus louros murchará.

E quando a voz fatídica
Da santa liberdade
Vier em dias prósperos
Clamar à humanidade,
Então revivo o México
Da campa surgirá.

Polônia

E ao terceiro dia a alma deve voltar ao
corpo, e a nação resuscitará.
Mickiewicz — Livro da nação polaca.

Como aurora de um dia desejado,
Clarão suave o horizonte inunda.
É talvez amanhã. A noite amarga
Como que chega ao termo; e o sol dos livres,
Cansado de te ouvir o inútil pranto,
Alfim ressurge no dourado Oriente.
Eras livre, — tão livre como as águas
Do teu formoso, celebrado rio;
A coroa dos tempos
Cingia-te a cabeça veneranda;
E a desvelada mãe, a irmã cuidosa,
A santa liberdade,
Como junto de um berço precioso,
À porta dos teus lares vigiava.

Eras feliz demais, demais formosa;
A sanhuda cobiça dos tiranos
Veio enlutar teus venturosos dias…
Infeliz! A medrosa liberdade
Em face dos canhões espavorida
Aos reis abandonou teu chão sagrado;
Sobre ti, moribunda,
Viste cair os duros opressores:
Tal a gazela que percorre os campos,
Se o caçador a fere,
Cai convulsa de dor em mortais ânsias,
E vê no extremo arranco
Abater-se sobre ela
Escura nuvem de famintos corvos.

Presa uma vez da ira dos tiranos,
    Os membros retelhou-te
Dos senhores a esplêndida cobiça;
Em proveito dos reis a terra livre
Foi repartida, e os filhos teus — escravos —
Viram descer um véu de luto á pátria
E apagar-se na historia a gloria tua.

À gloria, não! — É gloria o cativeiro
Quando a cativa, como tu, não perde
A aliança de Deus, a fé que alenta,
E essa união universal e muda
Que faz comuns a dor, o ódio, a esperança.

Um dia, quando o cálix da amargura,
Mártir, até às fezes esgotaste,
Longo tremor correu as fibras tuas;
Em teu ventre de mãe, a liberdade
Parecia-soltar esse vagido
Que faz rever o céu no olhar materno;
Teu coração estremeceu; teus lábios
Trêmulos de ansiedade e de esperança,
Buscaram aspirar a longos tragos
A vida nova nas celestes auras.
    Então surgiu Kosciusko;
Pela mão do Senhor vinha tocado;
A fé no coração, a espada em punho,
E na ponta da espada a torva morte,
Chamou aos campos a nação caída.
De novo entre o direito e a força bruta
Empenhou-se o duelo atroz e infausto
    Que a triste humanidade
Inda verá por séculos futuros.
Foi longa a luta; os filhos dessa terra
Ah! Não pouparam nem valor nem sangue!

A mãe via partir sem pranto os filhos,
A irmã o irmão, a esposa o esposo,
    E todas abençoavam
A heroica legião que ia à conquista
    Do grande livramento.
    Coube às hostes da força
    Da pugna o alto prêmio;
    A opressão jubilosa
Cantou essa vitória de ignominia;
E de novo, ó cativa, o véu de luto
Correu sobre teu rosto!
    Deus continha
Em suas mãos o sol da liberdade,
E inda não quis que nesse dia infausto
Teu macerado corpo alumiasse.

Resignada à dor e ao infortúnio,
A mesma fé, o mesmo amor ardente
    Davam-te a antiga força.
Triste viúva, o templo abriu-te as portas;
Foi a hora dos hinos e das preces;
Cantaste a Deus; tua alma consolada
Nas asas da oração aos céus subia,
Como a refugiar-se e a refazer-se
    No seio do infinito.
E quando a força do feroz cossaco
À casa do Senhor ia buscar-te,
Era ainda rezando
Que te arrastavas pelo chão da igreja.

Pobre nação! — é longo o teu martírio;
A tua dor pede vingança e termo;
Muito hás vertido em lágrimas e sangue;
É propicia esta hora. O sol dos livres
Como que surge no dourado Oriente.

Não ama a liberdade
Quem não chora contigo as dores tuas;
E não pede, e não ama, e não deseja
Tua ressurreição, finada heroica!

As ventoinhas

Com seus olhos vaganaus,
Bons de dar, bons de tolher.
Sá de Miranda

A mulher é um cata-vento,
Vai ao vento,
Vai ao vento que soprar;
Como vai também ao vento
Turbulento,
Turbulento e incerto o mar.

Sopra o sul: a ventoinha
Volta asinha,
Volta asinha para o sul;
Vem taful; a cabecinha
Volta asinha,
Volta asinha ao meu taful.

Quem lhe puser confiança,
De esperança,
De esperança mal está;
Nem desta sorte a esperança
Confiança,
Confiança nos dará.

Valera o mesmo na areia
Rija ameia,

Rija ameia construir;
Chega o mar a vai a ameia
    Com a areia,
Com a areia confundir.

Ouço dizer de umas fadas
    Que abraçadas,
Que abraçadas como irmãs
Caçam almas descuidadas…
    Ah que fadas!
Ah que fadas tão vilãs!

Pois, como essas das baladas,
    Umas fadas,
Umas fadas dentre nós,
Caçam, como nas baladas;
    E são fadas,
E são fadas de alma e voz.

É que — como o cata-vento,
    Vão ao vento,
Vão ao vento que lhes der;
Cedem três coisas ao vento:
    Cata-vento,
Cata-vento, água e mulher.

Versos a Corina

Tacendo il nome di questa gentilissima.
Dante

I.

Car la beauté tue
Qui l’a vue,

Elle enivre et tue.
A. Briseux

Tu nasceste de um beijo e de um olhar. O beijo
Numa hora de amor, de ternura e desejo,
Uniu a terra e o céu. O olhar foi do Senhor,
Olhar de vida, olhar de graça, olhar de amor;
Depois, depois vestindo a forma peregrina,
Aos meus olhos mortais, surgiste-me, Corina!

De um júbilo divino os cantos entoava
A natureza mãe, e tudo palpitava,
A flor aberta e fresca, a pedra bronca e rude,
De uma vida melhor e nova juventude.

Minha alma adivinhou a origem do teu ser:
Quis cantar e sentir; quis amar e viver;
A luz que de ti vinha, ardente, viva, pura,
Palpitou, reviveu a pobre criatura;
Do amor grande, elevado, abriam-se-lhe as fontes;
Fulgiram novos sóis, rasgaram-se horizontes;
Surgiu, abrindo em flor, uma nova região;
Era o dia marcado à minha redenção.

Era assim que eu sonhava a mulher. Era assim:
Corpo de fascinar, alma de querubim;
Era assim: fronte altiva e gesto soberano,
Um porte de rainha a um tempo meigo e ufano,
Em olhos senhoris uma luz tão serena,
E grave como Juno, e bela como Helena!
Era assim, a mulher que extasia e domina,
A mulher que reúne a terra e o céu: Corina!

Neste fundo sentir, nesta fascinação,
Que pede do poeta o amante coração?

Viver como nasceste, ó beleza, ó primor,
De uma fusão do ser, de uma efusão do amor.

Viver, — fundir a existência
Em um ósculo de amor,
Fazer de ambas – uma essência,
Apagar outras lembranças,
Perder outras ilusões,
E ter por sonho melhor
O sonho das esperanças
De que a única ventura
Não reside em outra vida,
Não vem de outra criatura;
Confundir olhos nos olhos,
Unir um seio a outro seio,
Derramar as mesmas lágrimas
E tremer do mesmo enleio,
Ter o mesmo coração,
Viver um do outro viver…
Tal era a minha ambição.

Donde viria a ventura
Desta vida? Em que jardim
Colheria esta flor pura?
Em que solitária fonte
Esta água iria beber?
Em que incendido horizonte
Podiam meus olhos ver
Tão meiga, tão viva estrela,
Abrir-se e resplandecer?
Só em ti: — em ti que és bela,
Em ti que a paixão respiras,
Em ti cujo olhar se embebe
Na ilusão de que deliras,
Em ti, que um ósculo de Hebe

Teve a singular virtude
De encher, de animar teus dias,
De vida e de juventude…

Amemos! Diz a flor à brisa peregrina,
Amemos! Diz a brisa, arfando em torno à flor;
Cantemos esta lei e vivamos, Corina,
De uma fusão do ser, de uma efusão do amor.

II.

Mon pauvre coeur, reprends ton sublime courage
Et me chantes ta joie et ton déchirement.
A. Houssaye.

A minha alma, talvez, não é tão pura,
Como era pura nos primeiros dias;
Eu sei: tive choradas agonias
De que conservo alguma nódoa escura,

Talvez. Apenas à manhã da vida
Abri meus olhos virgens e minha alma,
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,
Não sei que movimento imperioso
De um desusado ardor minha alma enchia.

Corri de campo em campo e plaga em plaga.
(Tanta ansiedade o coração encerra!)
A ver o lírio que brotasse a terra,
A ver a escuma que cuspisse – a vaga.

Mas, no areal da praia, no horto agreste,
Tudo aos meus olhos ávidos fugia…
Desci ao chão do vale que se abria,
Subi ao cume da montanha alpestre.

Nada! Volvi o olhar ao céu. Perdi-me
Em meus sonhos de moço e de poeta;
E contemplei, nesta ambição inquieta,
Da muda noite a página sublime.

Tomei nas mãos a cítara saudosa,
E soltei entre lágrimas um canto…
A terra brava recebeu meu pranto
E o eco repetiu-me a voz chorosa.

Foi em vão. Como um lânguido suspiro,
A voz se me calou, e do ínvio monte
Olhei ainda as linhas do horizonte,
Como se olhasse o último retiro.

Nuvem negra e veloz corria solta
O anjo da tempestade anunciando;
Vi ao longe as alcíones cantando
Doidas correndo à flor da água revolta.

Desiludido, exausto, ermo, perdido,
Busquei a triste estância do abandono,
E esperei, aguardando o último sono,
Volver à terra, de que foi nascido.

— “Ó Cibele fecunda, é no remanso
Do teu seio – que vive a criatura;
Chamem-te outros morada triste e escura,
Chamo-te glória, chamo-te descanso!”

Assim falei. E murmurando aos ventos
Uma blasfêmia atroz – estreito abraço
Homem e terra uniu, e em longo espaço
Aos ecos repeti meus vãos lamentos.

Mas, tu passaste… Houve um grito
Dentro de mim. Aos meus olhos
Visão de amor infinito,
Visão de perpétuo gozo
Perpassava e me atraía,
Como um sonho voluptuoso
De sequiosa fantasia.
Ergui-me logo do chão,
E pousei meus olhos fundos
Em teus olhos soberanos,
Ardentes, vivos, profundos,
Como os olhos da beleza
Que das escumas nasceu…
Eras tu, maga visão
Eras tu o ideal sonhado
Que em toda a parte busquei,
E por quem houvera dado
A vida que fatiguei;
Por quem verti tanto pranto,
Por quem nos longos espinhos
Minhas mãos, meus pés sangrei!

Mas se minha alma, acaso, é menos pura
Do que era pura nos primeiros dias,
Porque não soube em tantas agonias
Abençoar a minha desventura;

Se a blasfêmia os meus lábios poluíra,
Quando, depois do tempo e do cansaço,
Beijei a terra no mortal abraço

E espedacei desanimado a lira;

Podes, visão formosa e peregrina,
No amor profundo, na existência calma,
Desse passado resgatar minha alma
E levantar-me aos olhos teus, — Corina!

III.

Se tu pudesses viver um dia na minha alma…
Feliz criatura, tu saberias o que é sofrer!
Mickiewicz — Sonetos da Crimeia

Quando voarem minhas esperanças,
Como um bando de pombas fugitivas;
E destas ilusões doces e vivas
Só me restarem pálidas lembranças;

E abandonar-me a minha mãe Quimera,
Que me aleitou aos seios abundantes;
E vierem as nuvens flamejantes
Encher o céu da minha primavera;

E raiar para mim um triste dia,
Em que, por completar minha tristeza,
Nem possa ver-te, musa da beleza,
Nem possa ouvir-te, musa da harmonia;

Quando assim seja, por teus olhos juro,
Voto minha alma à escura soledade,
Sem procurar melhor felicidade,
E sem ambicionar prazer mais puro.

Como o viajor que, de falaz miragem
Volta desenganado ao lar tranquilo,

E procura, naquele último asilo,
Nem evocar memórias da viagem;

Envolvido em mim mesmo, olhos cerrados
A tudo mais, — a minha fantasia
As asas colherá com que algum dia
Quis alcançar os cimos elevados.

És tu a maior glória de minha alma,
Se o meu amor profundo não te alcança,
De que me servirá outra esperança?
Que glória tirarei de alheia palma?

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!

IV.

Ne vois-tu pas?
A.M.

Tu que és bela e feliz, tu que tens por diadema
A dupla irradiação da beleza e do amor;
E sabes reunir, como o melhor poema,
Um desejo da terra e um toque do Senhor;

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;

Tu que, como a ilusão, entre névoas deslizas
Aos versos do poeta um desvelado olhar,
Corina, ouve a canção das amorosas brisas,
Do poeta e da luz, das selvas e do mar.

AS BRISAS

Deu-nos a harpa eólia a excelsa melodia
Que a folhagem desperta e torna alegre a flor,
Mas que vale esta voz, ó musa da harmonia,
Ao pé da tua voz, filha da harpa do amor?

Diz-nos tu como houveste as notas do teu canto?
Que alma de serafim volteia aos lábios teus?

Donde houveste o segredo e o poderoso encanto
Que abre a ouvidos mortais a harmonia dos céus?

A LUZ

Eu sou a luz fecunda, alma da natureza;
Sou o vivo alimento à viva criação.
Deus lançou-me no espaço. A minha realeza
Vai até onde vai meu vívido clarão.

Mas se derramo vida a Cibele fecunda,
Que sou eu ante a luz dos teus olhos? Melhor,
A tua é mais do céu, mais doce, mais profunda,
Se a vida vem de mim, tu dás a vida e o amor.

AS ÁGUAS

Do nume da beleza o berço celebrado
Foi o mar. Vênus bela entre espumas nasceu.
Veio a idade de ferro, e o nume venerado
Do venerado altar baqueou: — pereceu.

Mas a beleza és tu. Como Vênus marinha,
Tens a inefável graça e o inefável ardor.
Se paras, és um nume; andas, uma rainha,
E se quebras um olhar, és tudo isso e és amor!

Chamam-te as águas, vem! tu irás sobre a vaga
A vaga, a tua mãe, que te abre os seios nus,
Buscar adorações de uma plaga a outra plaga,
E das regiões da névoa às regiões da luz!

AS SELVAS

Um silêncio de morte entrou no seio às selvas.

Já não pisa Diana este sagrado chão;
Nem já vem repousar no leito destas relvas
Aguardando saudosa o amor e Endimião.

Da grande caçadora a um solícito aceno
Já não vem, não acode o grupo jovial;
Nem o eco repete a flauta de Sileno,
Após o grande ruído a mudez sepulcral.

Mas Diana aparece. A floresta palpita,
Uma seiva melhor circula mais veloz;
É a vida que renasce, é vida que se agita;
À luz do teu olhar, ao som da tua voz!

O POETA

Também eu, sonhador, que vi correr meus dias
Na solene mudez da grande solidão,
E soltei, enterrando as minhas utopias,
O último suspiro e a última oração;

Também eu junto a voz à voz da natureza,
E soltando o meu hino ardente e triunfal,
Beijarei ajoelhado as plantas da beleza
E banharei minha alma em tua luz, — Ideal!

Ouviste a natureza? Às súplicas e às mágoas
Tua alma de mulher deve de palpitar;
Mas que te não seduza o cântico das águas,
Não procures, Corina, o caminho do mar!

V.

Povero mio core! Ecco una separazione
di piú nella mia scigurata vita!
Silvio Pellico

Guarda estes versos que escrevi chorando
Como um alívio à minha soledade,
Como um dever do meu amor; e quando
Houver em ti um eco de saudade,
Beija estes versos que escrevi chorando.

Único em meio das paixões vulgares,
Fui a teus pés queimar minha alma ansiosa,
Como se queima o óleo ante os altares;
Tive a paixão indômita e fogosa,
Única em meio das paixões vulgares.

Cheio de amor, vazio de esperança,
Dei para ti os meus primeiros passos;
Minha ilusão fez-me, talvez, criança;
E eu pretendi dormir aos teus abraços,
Cheio de amor, vazio de esperança.

Refugiado à sombra do mistério
Pude cantar meu hino doloroso;
E o mundo ouviu o som doce ou funéreo
Sem conhecer o coração ansioso
Refugiado à sombra do mistério.

Mas eu que posso contra a sorte esquiva?
Vejo que em teus olhares de princesa
Transluz uma alma ardente e compassiva
Capaz de reanimar minha incerteza;
Mas eu que posso contra a sorte esquiva?

Como um réu indefeso e abandonado,
Fatalidade, curvo-me ao teu gesto;
E se a perseguição me tem cansado,
Embora, escutarei o teu aresto
Como um réu indefeso e abandonado.

Embora fujas aos meus olhos tristes,
Minha alma irá saudosa, enamorada,
Acercar-se de ti lá onde existes;
Ouvirás minha lira apaixonada,
Embora fujas aos meus olhos tristes.

Talvez um dia meu amor se extinga,
Como fogo de Vesta mal cuidado
Que sem o zelo da Vestal não vinga:
Na ausência e no silêncio condenado
Talvez um dia meu amor se extinga.

Então não busques reavivar a chama;
Evoca apenas a lembrança casta
Do fundo amor daquele que não ama;
Esta consolação apenas basta;
Então não busques reavivar a chama.

Guarda estes versos que escrevi chorando
Como um alívio à minha soledade,
Como um dever do meu amor; e quando
Houver em ti um eco de saudade,
Beija estes versos que escrevi chorando.

VI.

O amor tem asas, mas ele também pode dá-las.
Homero

Em vão! Contrário a amor é nulo o esforço humano;
É nulo o vasto espaço, é nulo o vasto oceano.
Solta do chão, abrindo as asas luminosas,
Minha alma se ergue e voa às regiões venturosas,
Onde ao teu brando olhar, ó formosa Corina,
Reveste a natureza a púrpura divina!

Lá, como quando volta a primavera em flor,
Tudo sorri de luz, tudo sorri de amor;
Ao influxo celeste e doce da beleza,
Pulsa, canta, irradia e vive a natureza;
Mais lânguida e mais bela a tarde pensativa
Desce do monte ao vale; e a viração lasciva
Vai despertar à noite a melodia estranha
Que falam entre si os olmos da montanha;
A flor tem mais perfume e a noite mais poesia;
O mar tem novos sons e mais viva ardentia;
A onda enamorada arfa e beija as areias,
Novo sangue circula, ó terra, em tuas veias!

O esplendor da beleza é raio criador:
Derrama a tudo a luz, derrama a tudo o amor.
Mas vê. Se o que te cerca é uma festa de vida,
Eu, tão longe de ti, sinto a dor mal sofrida
Da saudade que punge e do amor que lacera,
E palpita e soluça e sangra e desespera.
Sinto em torno de mim a muda natureza
Respirando, como eu, a saudade e a tristeza;
A saudade do bem e a tristeza do mal;
Tristeza sem irmã, saudade sem igual.

É deste ermo que eu vou, alma desventurada,
Murmurar junto a ti a estrofe imaculada
Do amor que não perdeu, co'a última esperança,
Nem o intenso fervor, nem a intensa lembrança.

Sabes se te eu amei, sabes se te amo ainda,
Do meu sombrio céu alva estrela bem-vinda!
Como divaga a abelha inquieta e sequiosa
Do cálice do lírio ao cálice da rosa,
Divaguei de alma em alma em busca deste amor;
Gota de mel divino, era divina a flor

Que o devia conter. Eras tu.

No delírio
De te amar – olvidei as lutas e o martírio;
Eras tu. Eu só quis, numa ventura calma,
Sentir e ver o amor através de uma alma;
De outras belezas vãs não valeu o esplendor,
A beleza eras tu: — tinhas a alma e o amor.

Pelicano do amor, dilacerei meu peito,
E com meu próprio sangue os filhos meus aleito;
Meus filhos: o desejo, a quimera, a esperança;
Por eles reparti minha alma. Na provança
Ela não fraqueou, antes surgiu mais forte;
É que eu pus neste amor, neste último transporte
Tudo o que vivifica a minha juventude:
O culto da verdade e o culto da virtude,
A vênia do passado e a ambição do futuro,
O que há de grande e belo, o que há de nobre e puro.

Deste profundo amor, doce e amada Corina,
Acorda-te a lembrança um eco de aflição?
Minha alma pena e chora à dor que a desatina:
Sente tua alma acaso a mesma comoção?

Em vão! Contrário a amor é nulo o esforço humano,
É nulo o vasto espaço, é nulo o vasto oceano!

Vou, sequioso espírito,
Cobrando novo alento,
Na asa veloz do vento
Correr de mar em mar;
Posso, fugindo ao cárcere,
Que à terra me tem preso,
Em novo ardor aceso,

Voar, voar, voar!

Então, se à hora lânguida
Da tarde que declina,
Do arbusto da colina
Beijando a folha e a flor,
A brisa melancólica
Levar-te entre perfumes
Uns tímidos queixumes
Ecos de mágoa e dor;

Então, se o arroio tímido
Que arrasta-se e murmura
À sombra da espessura
Dos verdes salgueirais,
Mandar-te entre os murmúrios
Que solta nos seus giros,
Uns como que suspiros
De amor, uns ternos ais;

Então, se no silêncio
Da noite adormecida,
Sentires – mal dormida –
Em sonho ou em visão,
Um beijo em tuas pálpebras,
Um nome aos teus ouvidos,
E ao som de uns ais partidos
Pulsar teu coração;

Da mágoa que consome
O meu amor venceu;
Não tremas – é teu nome,
Não fujas – que sou eu! –

FIM DOS VERSOS A CORINA

Última folha

Tout passe,
Tout fuit.
V. Hugo

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.

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!

Falenas*



Labouring up.
Tennyson

Prelúdio

… land of dreams.
… land of song.
Longfellow

Lembra-te a ingênua moça, imagem da poesia,
Que a André Roswein amou, e que implorava um dia,
Como infalível cura à sua mágoa estranha,
Uma simples jornada às terras da Alemanha?
O poeta é assim: tem, para a dor e o tédio,
Um refúgio tranquilo, um suave remédio:
És tu, casta poesia, ó terra pura e santa!
Quando a alma padece, a lira exorta e canta;
E a musa que, sorrindo, os seus bálsamos verte,
Cada lágrima nossa em pérola converte.

Longe daquele asilo, o espírito se abate;
A existência parece um frívolo combate,
Um eterno ansiar por bens que o tempo leva,
Flor que resvala ao mar, luz que se esvai na treva,
Pelejas sem ardor, vitórias sem conquista!
Mas, quando o nosso olhar os páramos avista,
Onde o peito respira o ar sereno e agreste,

Transforma-se o viver. Então, à voz celeste,
Acalma-se a tristeza; a dor se abranda e cala;
Canta a alma e suspira; o amor vem resgatá-la;
O amor, gota de luz do olhar de Deus caída,
Rosa branca do céu, perfume, alento, vida.
Palpita o coração já crente, já desperto;
Povoa-se num dia o que era agro deserto;
Fala dentro de nós uma boca invisível;
Esquece-se o real e palpa-se o impossível.
A outra terra era má, o meu país é este;
Este o meu céu azul.
Se um dia padeceste
Aquela dor profunda, aquele ansiar sem termo
Que leva o tédio e a morte ao coração enfermo;
Se queres mão que enxugue as lágrimas austeras,
Se te apraz ir viver de eternas primaveras,
Ó alma de poeta, ó alma de harmonia,
Volve às terras da musa, às terras da poesia!

Tens, para atravessar a azul imensidade,
Duas asas do céu: a esperança e a saudade.
Uma vem do passado, outra cai do futuro;
Com elas voa a alma e paira no éter puro,
Com elas vai curar a sua mágoa estranha.

A terra da poesia é a nossa Alemanha.

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 tem, 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 relembrados 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;
— 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:
    O poeta e a saudade.

La Marchesa de Miramar

A misérrima Dido
Pelos paços reais vaga ululando
Garção

De quanto sonho um dia povoaste
A mente ambiciosa,
Que te resta? Uma página sombria,
A escura noite e um túmulo recente.

Ó abismo! Ó fortuna! Um dia apenas
Viu erguer, viu cair teu frágil trono.
Meteoro do século, passaste,
Ó triste império, alumiando as sombras.
A noite foi teu berço e teu sepulcro.
Da tua morte os goivos inda acharam
Frescas as rosas dos teus breves dias;
E no livro da história uma só folha
A tua vida conta: sangue e lágrimas.

No tranquilo castelo,
Ninho de amor, asilo de esperanças,
A mão de áurea fortuna preparara,
Menina e moça, um túmulo aos teus dias.

Junto do amado esposo,
Outra c'roa cingias mais segura,
A coroa do amor, dádiva santa
Das mãos de Deus. No céu de tua vida
Uma nuvem sequer não sombreava
A esplêndida manhã; estranhos eram
Ao recatado asilo
Os rumores do século.

Estendia-se
Em frente o largo mar, tranquila face
Como a da consciência alheia ao crime,
E o céu, cúpula azul do equóreo leito.
Ali, quando ao cair da amena tarde,
No tálamo encantado do ocidente,
O vento melancólico gemia,
E a onda murmurando,
Nas convulsões do amor beija a areia,
Ias tu junto dele, as mãos travadas,
Os olhos confundidos,
Correr as brandas, sonolentas águas,
Na gôndola discreta. Amenas flores
Com suas mãos teciam
As namoradas Horas; vinha a noite,
Mãe de amores, solícita descendo,
Que em seu regaço a todos envolvia,
O mar, o céu, a terra, o lenho e os noivos.

Mas além, muito além do céu fechado,
O sombrio destino, contemplando
A paz do teu amor, a etérea vida,
As santas efusões das noites belas,
O terrível cenário preparava
A mais terríveis lances.

Então surge dos tronos
A profética voz que anunciava
Ao teu crédulo esposo:
“Tu serás rei, Macbeth!” Ao longe, ao longe,
No fundo do oceano, envolto em névoas,
Salpicado de sangue, ergue-se um trono.
Chamam-no a ele as vozes do destino.
Da tranquila mansão ao novo império
Cobrem flores a estrada, – estéreis flores
Que mal podem cobrir o horror da morte.
Tu vais, tu vais também, vítima infausta;
O sopro da ambição fechou teus olhos…
Ah! quão melhor te fora
No meio dessas águas
Que a régia nau cortava, conduzindo
Os destinos de um rei, achar a morte:
A mesma onda os dois envolveria.
Uma só convulsão às duas almas
O vínculo quebrara, e ambas iriam,
Como raios partidos de uma estrela,
À eterna luz juntar-se.

Mas o destino, alçando a mão sombria,
Já traçara nas páginas da história
O terrível mistério. A liberdade
Vela naquele dia a ingênua fronte.
Pejam nuvens de fogo o céu profundo.
Orvalha sangue a noite mexicana…
Viúva e moça, agora em vão procuras
No teu plácido asilo o extinto esposo.
Interrogas em vão o céu e as águas.
Apenas surge ensanguentada sombra
Nos teus sonhos de louca, e um grito apenas,
Um soluço profundo reboando
Pela noite do espírito, parece

Os ecos acordar da mocidade.
No entanto, a natureza alegre e viva,
Ostenta o mesmo rosto.
Dissipam-se ambições, impérios morrem.
Passam os homens como pó que o vento
Do chão levanta ou sombras fugitivas.
Transformam-se em ruína o templo e a choça.
Só tu, só tu, eterna natureza,
Imutável, tranquila,
Como rochedo em meio do oceano,
Vês baquear os séculos.
Sussurra
Pelas ribas do mar a mesma brisa;
O céu é sempre azul, as águas mansas;
Deita-se ainda a tarde vaporosa
No leito do ocidente;
Ornam o campo as mesmas flores belas…
Mas em teu coração magoado e triste,
Pobre Carlota! o intenso desespero
Enche de intenso horror o horror da morte.
Viúva da razão, nem já te cabe
A ilusão da esperança.
Feliz, feliz, ao menos, se te resta,
Nos macerados olhos,
O derradeiro bem: – algumas lágrimas!

Sombras

Que tienes? Que estás pensando
Gloria de mi pensamiento.
Cervantes

Quando, assentada, à noite, a tua fronte inclinas,
E cerras descuidada as pálpebras divinas,
E deixas no regaço as tuas mãos cair,

E escutas sem falar, e sonhas sem dormir,
Acaso uma lembrança, um eco do passado,
Em teu seio revive? O túmulo fechado
Da ventura que foi, do tempo que fugiu,
Por que razão, mimosa, a tua mão o abriu?
Com que flor, com que espinho, a importuna memória
Do teu passado escreve a misteriosa história?
Que espectro ou que visão ressurge aos olhos teus?
Vem das trevas do mal ou cai das mãos de Deus?
É saudade ou remorso? É desejo ou martírio?

Quando em obscuro templo a fraca luz de um círio
Apenas alumia a nave e o grande altar
E deixa todo o resto em treva, — e o nosso olhar
Cuida ver ressurgindo, ao longe, dentre as portas
As sombras imortais das criaturas mortas,
Palpita o coração de assombro e de terror;
O medo aumenta o mal. Mas a cruz do Senhor,
Que a luz do círio inunda, os nossos olhos chama;
O ânimo esclarece aquela eterna chama;
Ajoelha-se contrito, e murmura-se então
A palavra de Deus, a divina oração.

Pejam sombras, bem vês, a escuridão do templo;
Volve os olhos à luz, imita aquele exemplo;
Corre sobre o passado impenetrável véu;
Olha para o futuro e vem lançar-te ao céu.

Quando ela fala

She speaks!
O speake again, bright angel!
Shakesp.

Quando ela fala, parece
Que a voz da brisa se cala;
Talvez um anjo emudece
Quando ela fala.

Meu coração dolorido
As suas mágoas exala,
E volta ao gozo perdido
Quando ela fala.

Pudesse eu eternamente,
Ao lado dela, escutá-la,
Ouvir sua alma inocente
Quando ela fala.

Minha alma, já semimorta,
Conseguira ao céu alçá-la
Porque o céu abre uma porta
Quando ela fala.

No espaço

Il n'a qu'une sorte d'amour, mais
Il y en mille différentes copies.
La Rochefoucauld

Rompendo o último laço
Que ainda à terra as prendia,
Encontraram-se no espaço
Duas almas. Parecia
Que o destino as convocara
Para aquela mesma hora;
E livres, livres agora,
Correm a estrada do céu,

Vão ver a divina face:
Uma era a de Lovelace,
Era a outra a de Romeu.

Voavam… Porém voando
Falavam ambas. E o céu
Ia as vozes escutando
Das duas almas. Romeu
De Lovelace indagava
Que fizera nesta vida
E que saudades levava.

“Eu amei … Mas quantas,
quantas, E como, e como não sei;
Não seria o amor mais puro,
Mas o certo é que as amei.
Se era tão fundo e tão vasto
O meu pobre coração!
Cada dia era uma glória,
Cada hora uma paixão
Amei todas; e na história
Dos amores que senti
Nenhuma daquelas belas
Deixou de escrever por si.

“Nem a patrícia de Helena,
De verde mirto c’roada,
Nascida como açucena
Pelos zéfiros beijada,
Aos brandos raios da lua,
À voz das ninfas do mar,
Trança loira, espádua nua.
Calma fronte e calmo olhar.

“Nem a beleza latina,

Nervosa, ardente, robusta,
Levantando a voz augusta
Pela margem peregrina,
Onde o eco em seus lamentos,
Por virtude soberana,
Repete a todos os ventos

A nota virgiliana.

“Nem a doce, aérea inglesa,
Que os ventos frios do norte
Fizeram fria de morte,
Mas divina de beleza,
Nem a ardente castelhana,
Corada ao sol de Madri,
Beleza tão soberana,
Tão despótica no amor,
Que troca os troféus de um Cid
Pelo olhar de um trovador.

“Nem a virgem pensativa
Que às margens do velho Reno,
Como a pura sensitiva,
Vive das auras do céu,
E murcha ao mais leve aceno
De mãos humanas; tão pura
Como aquela Margarida
Que a Fausto um dia encontrou.

“E muitas mais, e amei todas,
Todas minha alma encerrou.
Foi essa a minha virtude,
Era esse o meu condão.
Que importava a latitude?
Era o mesmo coração,

Os mesmos lábios, o mesmo
Arder na chama fatal…
Amei a todas e a esmo.”

Lovelace concluíra;
Entravam ambos no céu;
E o Senhor que tudo ouvira,
Voltou os olhos imensos
Para a alma de Romeu:
“E tu?” — “Eu amei na vida
Uma só vez, e subi
Daquela cruenta lida,
Senhor, a acolher-me em ti”.
Das duas almas, a pura,
A formosa, olhando em face
A divindade ficou;
E a alma de Lovelace
De novo à terra baixou.

Daqui vem que a terra conta,
Por um decreto do céu,
Cem Lovelaces num dia
E em cem anos um Romeu.

Pássaros

Je veux changer mês pensées em oiseaux.
C. Marot

Olha como, cortando os leves ares,
Passam do vale ao monte as andorinhas;
Vão pousar na verdura dos palmares,
Que, à tarde, cobre transparente véu;
Voam também como essas avezinhas

Meus sombrios, meus tristes pensamentos;
Zombam da fúria dos contrários ventos,
Fogem da terra, acercam-se do céu.

Porque o céu é também aquela estância
Onde respira a doce criatura,
Filha de nosso amor, sonho da infância,
Pensamento dos dias juvenis.
Lá, como esquiva flor, formosa e pura,
Vives tu escondida entre a folhagem,
Ó rainha do ermo, ó fresca imagem
Dos meus sonhos de amor calmo e feliz!

Vão para aquela estância enamorados,
Os pensamentos de minh'alma ansiosa;
Vão contar-lhe os meus dias mal gozados
E estas noites de lágrimas e dor.
Na tua fronte pousarão, mimosa,
Como as aves no cimo da palmeira,
Dizendo aos ecos a canção primeira
De um livro escrito pela mão do amor.

Dirão também como conservo ainda
No fundo de minh'alma essa lembrança
De tua imagem vaporosa e linda,
Único alento que me prende aqui
E dirão mais que estrelas de esperança
Enchem a escuridão das noites minhas
Como sobem ao monte as andorinhas
Meus pensamentos voam para ti.

Un vieux pays

…juntamente choro e rio.

Camões

Il est un vieux pays, plein d'ombre et de lumière,
Où l'on rêve le jour, où l'on pleure le soir;
Un pays de blasphème, autant que de prière,
Né pour la doute et pour l'espoir.

On n'y voit point de fleurs sans un ver qui les ronge,
Point de mer sans tempête, ou de soleil sans nuit;
Le bonheur y paraît quelquefois dans un songe
Entre les bras du sombre ennui.

L'amour y va souvent, mais c'est tout un délire,
Un désespoir sans fin, une énigme sans mot;
Parfois il rit gaîment, mais de cet affreux rire
Qui n'est peut-être qu'un sanglot.

On va dans ce pays de misère et d'ivresse,
Mais on le voit à peine, on en sort, on a peur;
Je l'habit pourtant, j'y passe na jeunesse…
Hélas! Ce pays, c'est mon coeur.

Tradução de Joaquim Serra, ofertada por Machado de Assis nas "Notas" das *Falenas*:

É um velho país, de luz e sombras,
Onde o dia traz pranto e a noite a cisma;
Um país de orações e de blasfêmia,
Nele a crença na dúvida se abisma.

Aí, mal nasce a flor, o verme a corta,
O mar é um escarcéu, e o sol sombrio;
Se a ventura num sonho transparece
A sufoca em seus braços o fastio.

Quando o amor, qual esfinge indecifrável,
Aí vai a bramir, perdido o siso…
Às vezes ri alegre, e outras vezes
É um triste soluço esse sorriso…

Vive-se nesse país com a mágoa e o riso;
Quem dele se ausentou treme a maldiz;
Mas aí, eu nele passo a mocidade,
Pois é meu coração esse país!

Pálida Elvira

Ulysse, jeté sur les rives d'Ithaque, ne les
reconnaît pas et pleure sa patrie. Ainsi
l'homme dans le bonheur possédé ne
reconnait pas
son rêve et soupire.
Daniel Stern

I
Quando, leitora amiga, no ocidente
Surge a tarde esmaiada e pensativa;
E entre a verde folhagem rescendente
Lânguida geme a viração lasciva;
E já das tênues sombras do oriente
Vem apontando a noite, e a casta diva
Subindo lentamente pelo espaço,
Do céu, da terra observa o estreito abraço;

II
Nessa hora de amor e de tristeza,
Se acaso não amaste e acaso esperas
Ver coroar-te a juvenil beleza
Casto sonho das tuas primaveras;

Não sentes escapar tua alma acesa
Para voar às lúcidas esferas?
Não sentes nessa mágoa e nesse enleio
Vir morrer-te uma lágrima no seio?

III
Sente-o? Então entenderás Elvira,
Que assentada à janela, erguendo o rosto,
O voo solta à alma que delira
E mergulha no azul de um céu de Agosto;
Entenderás então porque suspira,
Vítima já de um íntimo desgosto,
A meiga virgem, pálida e calada,
Sonhadora, ansiosa e namorada.

IV
Mansão de riso e paz, mansão de amores
Era o vale. Espalhava a natureza,
Com dadivosa mão, palmas e flores
De agreste aroma e virginal beleza;
Bosques sombrios de imortais verdores,
Asilo próprio à inspiração acesa,
Vale de amor, aberto às almas ternas
Neste vale de lágrimas eternas.

V
A casa, junto à encosta de um outeiro,
Alva pomba entre folhas parecia:
Quando vinha a manhã, o olhar primeiro
Ia beijar-lhe a verde gelosia;
Mais tarde a fresca sombra de um coqueiro
Do sol quente a janela protegia;
Pouco distante, abrindo o solo adusto,
Um fio d'água murmurava a custo.

VI
Era uma joia a alcova em que sonhava
Elvira, alma de amor. Tapete fino
De apurado lavor o chão forrava.
De um lado oval espelho cristalino
Pendia. Ao fundo, à sombra, se ocultava
Elegante, engraçado, pequenino
Leito em que, repousando a face bela,
De amor sonhava a pálida donzela.

VII
Não me censure o crítico exigente
O ser pálida a moça; é meu costume
Obedecer à lei de toda a gente
Que uma obra compõe de algum volume.
Ora, no nosso caso, é lei vigente
Que um descorado rosto o amor resume.
Não tinha Miss Smolen outras cores;
Não as possui quem sonha com amores.

VIII
Sobre uma mesa havia um livro aberto;
Lamartine, o cantor aéreo e vago,
Que enche de amor um coração deserto;
Tinha-o lido; era a página do Lago.
Amava-o; tinha-o sempre ali bem perto,
Era-lhe o anjo bom, o deus, o orago;
Chorava aos cantos da divina lira…
É que o grande poeta amava Elvira!

IX
Elvira! O mesmo nome! A moça os lia,
Com lágrimas de amor, os versos santos,
Aquela eterna e lânguida harmonia
Formada com suspiros e com prantos;

Quando escutava a musa da elegia
Cantar de Elvira os mágicos encantos,
Entrava-lhe a voar a alma inquieta,
E co'o amor sonhava de um poeta.

X

Ai, o amor de um poeta! amor subido!
Indelével, puríssimo, exaltado,
Amor eternamente convencido,
Que vai além de um túmulo fechado,
E que, através dos séculos ouvido,
O nome leva do objeto amado,
Que faz de Laura um culto, e tem por sorte
Negra foice quebrar nas mãos da morte.

XI

Fosse eu moça e bonita… Neste lance
Se o meu leitor é já homem sisudo,
Fecha tranquilamente o meu romance,
Que não serve a recreio nem a estudo;
Não entendendo a força nem o alcance
De semelhante amor, condena tudo;
Abre um volume sério, farto e enorme,
Algumas folhas lê, boceja… E dorme.

XII

Nada perdes, leitor, nem perdem nada
As esquecidas musas; pouco importa
Que tu, vulgar matéria condenada,
Aches que um tal amor é letra morta.
Podes, cedendo à opinião honrada,
Fechar à minha Elvira a esquiva porta.
Almas de prosa chã, quem vos daria
Conhecer todo o amor que há na poesia?

XIII
Ora, o tio de Elvira, o velho Antero,
Erudito e filósofo profundo,
Que sabia de cor o velho Homero,
E compunha os anais do Novo Mundo;
Que escrevera uma vida de Severo,
Obra de grande tomo e de alto fundo;
Que resumia em si a Grécia e Lácio,
E num salão falava como Horácio;

XIV
Disse uma noite à pálida sobrinha:
“Elvira, sonhas tanto! devaneias!
Que andas a procurar, querida minha?
Que ambições, que desejos ou que ideias
Fazem gemer tua alma inocentinha?
De que esperança vã, meu anjo, anseias?
Teu coração de ardente amor suspira;
“Que tens?” – “Eu nada,” respondia Elvira.

XV
“Alguma coisa tens!” tornava o tio;
“Porque olhas tu as nuvens do poente,
Vertendo às vezes lágrimas a fio,
Magoada expressão d’alma doente?
Outras vezes, olhando a água do rio,
Deixas correr o espírito indolente,
Como uma flor que ao vento ali tombara,
E a onda murmurando arrebatara.”

XVI
“-Latet anguis in herba…” Neste instante
Entrou a tempo o chá… Perdão, leitores,
Eu bem sei que é preceito dominante
Não misturar comidas com amores;

Mas eu não vi, nem sei se algum amante
Vive de orvalho ou pétalas de flores;
Namorados estômagos consomem;
Comem Romeus, e Julietas comem.

XVII
Entrou a tempo o chá, e foi servi-lo,
Sem responder, a moça interrogada,
C'um ar tão soberano e tão tranquilo
Que o velho emudeceu. Ceia acabada,
Fez o escritor o costumado quilo,
Mas um quilo de espécie pouco usada,
Que consistia em ler um livro velho;
Nessa noite acertou ser o Evangelho.

XVIII
Abrira em S. Mateus, naquele passo
Em que o filho de Deus diz que a açucena
Não labora nem fia, e o tempo escasso
Vive, co'o ar e o sol, sem dor nem pena;
Leu e estendendo o já trêmulo braço
A triste, à melancólica pequena,
Apontou-lhe a passagem da Escritura
Onde lera lição tão reta e pura.

XIX
"Vês? diz o velho, escusas de cansar-te;
Deixa em paz teu espírito, criança:
Se existe um coração que deva amar-te,
Há de vir; vive só dessa esperança.
As venturas do amor um deus reparte;
Queres tê-las? Põe nele a confiança.
Não persigas com súplicas a sorte;
Tudo se espera; até se espera a morte!

XX
A doutrina da vida é esta: espera,
Confia, e colherás a ansiada palma;
Oxalá que eu te apague essa quimera
Lá diz o bom Demófilo que à alma
Como traz a andorinha a primavera,
A palavra do sábio traz a calma.
O sábio aqui sou eu. Ris-te, pequena?
Pois melhor; quero ver-te uma açucena!”

XXI
Falava aquele velho como fala
Sobre cores um cego de nascença.
Pear a juventude! Condená-la
Ao sono da ambição vivaz e intensa!
Co’as leves asas da esperança orná-la
E não querer que rompa a esfera imensa!
Não consentir que esta manhã de amores
Encha com frescas lágrimas as flores.

XXII
Mal o velho acabava e justamente
Na rija porta ouviu-se uma pancada.
Quem seria? Uma serva diligente,
Travando de uma luz, desceu a escada.
Pouco depois rangia brandamente
A chave, e a porta aberta dava entrada
A um rapaz embuçado que trazia
Uma carta, e ao doutor falar pedia.

XXIII
Entrou na sala, e lento, e gracioso,
Descobriu-se e atirou a capa a um lado;
Era um rosto poético e viçoso
Por soberbos cabelos coroado;

Grave sem gesto algum pretensioso,
Elegante sem ares de enfeitado;
Nos lábios frescos um sorriso amigo,
Os olhos negros e o perfil antigo.

XXIV
Demais, era poeta. Era-o. Trazia
Naquele olhar não sei que luz estranha
Que indicava um aluno da poesia,
Um morador da clássica montanha,
Um cidadão da terra da harmonia,
Da terra que eu chamei nossa Alemanha,
Nuns versos que hei de dar um dia a lume,
Ou n'alguma gazeta, ou num volume.

XXV
Um poeta! E de noite! E de capote!
Que é isso, amigo autor? Leitor amigo.
Imagina que estás num camarote
Vendo passar-se em cena um drama antigo.
Sem lança não conheço D. Quixote,
Sem espada é apócrifo um Rodrigo;
Herói que às regras clássicas escapa,
Pode não ser herói, mas traz a capa.

XXVI
Heitor (era o seu nome) ao velho entrega
Uma carta lacrada; vem do norte.
Escreve-lhe um filósofo colega
Já quase a entrar no tálamo da morte.
Recomenda-lhe o filho, e lembra, e alega,
A provada amizade, o esteio forte,
Com que outrora, acudindo-lhe nos transes,
Salvou-lhe o nome de terríveis lances.

XXVII
Dizia a carta mais: “Crime ou virtude,
É meu filho poeta; e corre fama
Que já faz honra à nossa juventude
Co’a viva inspiração de etérea chama;
Diz ele que, se o gênio não o ilude,
Camões seria se encontrasse um Gama.
Deus o fade; eu perdôo-lhe tal sestro;
Guia-lhe os passos, cuida-lhe do estro.”

XXVIII
Lida a carta, o filósofo erudito
Abraça o moço e diz em tom pausado:
“Um sonhador do azul e do infinito!
É hóspede do céu, hóspede amado.
Um bom poeta é hoje quase um mito,
Se o talento que tem é já provado,
Conte co’o meu exemplo e o meu conselho;
Boa lição é sempre a voz de um velho.”

XXIX
E trava-lhe da mão, e brandamente
Leva-o junto de Elvira. A moça estava
Encostada à janela, e a esquiva mente
Pela extensão dos ares lhe vagava.
Voltou-se distraída, e de repente
Mal nos olhos de Heitor o olhar fitava,
Sentiu… Inútil fora relatá-lo;
Julgue-o quem não puder experimentá-lo.

XXX
Ó santa e pura luz do olhar primeiro!
Elo de amor que duas almas liga!
Raio de sol que rompe o nevoeiro
E casa a flor à flor! Palavra amiga

Que, trocada um momento passageiro,
Lembrar parece uma existência antiga!
Língua, filha do céu, doce eloquência
Dos melhores momentos da existência!

XXXI
Entra a leitora numa sala cheia;
Vai isenta, vai livre de cuidado:
Na cabeça gentil nenhuma ideia,
Nenhum amor no coração fechado.
Livre como andorinha que volteia
E corre loucamente o ar azulado.
Venham dois olhos, dois, que a alma buscava…
Era senhora? Ficará escrava!

XXXII
C'um só olhar escravos ele e ela
Já lhes pulsa mais forte o sangue e a vida;
Rápida corre aquela noite, aquela
Para as castas venturas escolhida;
Assoma já nos lábios da donzela
Lampejo de alegria esvaecida.
Foi milagre de amor, prodígio santo.
Quem mais fizera? Quem fizera tanto?

XXXIII
Preparara-se ao moço um aposento.
Oh! Reverso da antiga desventura!
Tê-lo perto de si! viver do alento
De um poeta, alma lânguida, alma pura!
Dá-lhe, ó fonte do casto sentimento,
Águas santas, batismo de ventura!
Enquanto o velho, amigo de outra fonte,
Vai mergulhar-se em pleno Xenofonte.

XXXIV
Devo agora contar, dia por dia,
O romance dos dois? Inútil fora;
A história é sempre a mesma; não varia
A paixão de um rapaz e um senhora.
Vivem ambos do olhar que se extasia
E conversa co'a alma sonhadora;
Na mesma luz de amor os dois se inflamam;
Ou, como diz Filinto: "Amados, amam."

XXXV
Todavia a leitora curiosa
Talvez queira saber de um incidente;
A confissão dos dois; – cena espinhosa
Quando a paixão domina a alma que sente.
Em regra, confissão franca e verbosa
Revela um coração independente;
A paz interior tudo confia,
Mas o amor, esse hesita e balbucia.

XXXVI
O amor faz monossílabos; não gasta
O tempo com análises compridas;
Nem é próprio de boca amante e casta
Um chuveiro de frases estendidas;
Um volver d'olhos lânguido nos basta
Por conhecer as chamas comprimidas;
Coração que discorre e faz estilo,
Tem as chaves por dentro e está tranquilo.

XXXVII
Deu-se o caso uma tarde em que chovia,
Os dois estavam na varanda aberta.
A chuva peneirava, e além cobria
Cinzento véu o ocaso; a tarde incerta

Já nos braços a noite recebia,
Como amorosa mãe que a filha aperta
Por enxugar-lhe os prantos magoados.
‘Stavam ambos imóveis e calados.

XXXVIII
Juntos, ao parapeito da varanda,
Viam cair da chuva as gotas finas,
Sentindo a viração fria, mas branda,
Que balançava as frouxas casuarinas.
Raras, ao longe, de uma e de outra banda,
Pelas do céu tristíssimas campinas,
Viam correr da tempestade as aves
Negras, serenas, lúgubres e graves.

XXXIX
De quando em quando vinha uma rajada
Borrifar e agitar a Elvira as tranças,
Como as fora a brisa perfumada
Que à palmeira sacode as tênues franças.
A fronte gentilíssima e engraçada
Sacudia co’a chuva as más lembranças;
E ao passo que chorava a tarde escura
Ria-se nela a aurora da ventura.

XL
“Que triste a tarde vai! que véu de morte
Cobrir parece a terra! (o moço exclama).
Reprodução fiel da minha sorte,
Sombra e choro. – “Por quê?” pergunta a dama;
Diz que teve dos céus uma alma forte…
– “É forte o bronze e não resiste à chama;
Leu versos meus em que zombei do fado?
Ilusões de poeta malogrado!”

XLI
“Somos todos assim. É nossa glória
Contra o destino opor alma de ferro;
Desafiar o mal, eis nossa história,
E o tremendo duelo é sempre um erro.
Custa-nos caro uma falaz vitória
Que nem consola as mágoas do desterro,
O desterro, – esta vida obscura e rude
Que a dor enfeita e as vítimas ilude.

XLII
Contra esse mal tremendo que devora
A seiva toda à nossa mocidade,
Que remédio haveríamos, senhora,
Senão versos de afronta e liberdade?
No entanto, bastaria acaso um’hora,
Uma só, mas de amor, mas de piedade,
Para trocar por séculos de vida
Estes de dor acerba e envilhecida”

XLIII
Ai não disse e, fitando olhos ardentes
Na moça, que de enleio enrubescia,
Com discursos mais fortes e eloquentes
Na exposição do caso prosseguia;
A pouco e pouco as mãos inteligentes
Travaram-se; e não sei se conviria
Acrescentar que um ósculo… Risquemos,
Não é bom mencionar estes extremos.

XLIV
Duas sombrias nuvens afastando,
Tênue raio de sol rompera os ares,
E, no amoroso grupo desmaiando,
Testemunhou-lhe as núpcias singulares.

A nesga azul do ocaso contemplando,
Sentiram ambos irem-lhe os pesares,
Como noturnas aves agoureiras
Que à luz fogem medrosas e ligeiras.

XLV
Tinha mágoas o moço? A causa delas?
Nenhuma causa; fantasia apenas;
O eterno devanear das almas belas,
Quando as dominam fervidas Camenas;
Uma ambição de conquistar estrelas,
Como se colhem lúcidas falenas;
Um desejo de entrar na eterna lida,
Um querer mais do que nos cede a vida.

XLVI
Com amores sonhava, ideal formado
De celestes e eternos esplendores,
A ternura de um anjo destinado
A encher-lhe a vida de perpétuas flores.
Tinha-o enfim, qual fora antes criado
Nos seus dias de mágoas e amargores;
Madrugavam-lhe na alma a luz e o riso;
Estava à porta enfim do paraíso.

XLVII
Nessa noite, o poeta namorado
Não conseguiu dormir. A alma fugira
Para ir velar o doce objeto amado,
Por quem, nas ânsias da paixão, suspira;
E é provável que, achando o exemplo dado,
Ao pé de Heitor viesse a alma de Elvira;
De maneira que os dois, de si ausentes,
Lá se achavam mais vivos e presentes.

XLVIII
Ao romper da manhã, co'o sol ardente,
Brisa fresca, entre as folhas sussurrando,
O não dormido vate acorda, e a mente
Lhe foi dos vagos sonhos arrancando.
Heitor contempla o vale resplendente,
A flor abrindo, o pássaro cantando;
E a terra que entre risos acordava,
Ao sol do estio as roupas enxugava.

XLIX
Tudo então lhe sorria. A natureza,
As musas, o futuro, o amor e a vida;
Quanto sonhara aquela mente acesa
Dera-lhe a sorte, enfim, compadecida.
Um paraíso, uma gentil beleza,
E a ternura castíssima e vencida
De um coração criado para amores,
Que exala afetos como aroma as flores.

L
E ela? Se conheceste em tua vida,
Leitora, o mal de amor, delírio santo,
Dor que eleva e conforta a alma abatida,
Embriaguez do céu, divino encanto,
Se a tua face ardente e enrubescida
Palejou com suspiros e com prantos,
Se ardeste enfim, naquela intensa chama,
Entenderás o amor de ingênua dama.

LI
Repara que eu não falo desse enleio
De uma noite de baile ou de palestra;
Amor que mal agita a flor do seio,
E ao chá termina e acaba com a orquestra;

Não me refiro ao simples galanteio
Em que cada menina é velha mestra,
Avesso ao sacrifício, à dor e ao choro;
Falo do amor, não falo do namoro.

LII
Éden de amor, ó solidão fechada,
Casto asilo a que o sol dos novos dias
Vai mandar, como a furto, a luz coada
Pelas frestas das verdes gelosias,
Guarda-os ambos; conserva-os recatada.
Almas feitas de amor e de harmonias,
Tecei, tecei as vívidas capelas,
Deixai correr sem susto as horas belas.

LIII
Cá fora o mundo insípido e profano
Não dá, nem pode dar o enleio puro
Das almas novas, nem o doce engano
Com que se esquecem males do futuro.
Não busqueis penetrar neste oceano
Em que se agita o temporal escuro.
Por fugir ao naufrágio e ao sofrimento,
Tendes uma enseada, – o casamento.

LIV
Resumamos, leitora, a narrativa.
Tanta estrofe a cantar etéreas chamas
Pede compensação, musa insensiva,
Que fatigais sem pena o ouvido às damas.
Demais, é regra certa e positiva
Que muitas vezes as maiores famas
Perde-as uma ambição de tagarela;
Musa, aprende a lição; musa, cautela!

LV
Meses depois da cena relatada
Nas estrofes, a folhas, – o poeta
Ouviu do velho Antero uma estudada
Oração Cicerônica e seleta;
A conclusão da arenga preparada
Era mais agradável que discreta.
Dizia o velho erguendo olhos serenos:
“Pois que se adoram, casem-se, pequenos!”

LVI
Lágrima santa, lágrima de gosto
Vertem olhos de Elvira; e um riso aberto
Veio inundar-lhe de prazer o rosto
Como uma flor que abrisse no deserto.
Se iam já longe as sombras do desgosto;
Inda até li era o futuro incerto;
Fez-lho certo o ancião; e a moça grata
Beija a mão que o futuro lhe resgata.

LVII
Correm-se banhos, tiram-se dispensas,
Vai-se buscar um padre ao povoado;
Prepara-se o enxoval e outras pertenças
Necessárias agora ao novo estado.
Notam-se até algumas diferenças
No modo de viver do velho honrado,
Que sacrificia à noiva e aos deuses lares
Um estudo dos clássicos jantares.

LVIII
“Onde vais tu? - À serra! Vou contigo”.
– “Não, não venhas, meu anjo, é longa a estrada.
Se cansares?” – “Sou leve, meu amigo;
Descerei nos teus ombros carregada.”

– “Vou compor encostado ao cedro antigo
Canto de núpcias”. – “Seguirei calada;
Junto de ti, ter-me-ás mais em lembrança;
Musa serei sem perturbar.” -“Criança!”

LIX
Brandamente repele Heitor a Elvira;
A moça fica; o poeta lentamente
Sobe a montanha. A noiva repetira
O primeiro pedido inutilmente.
Olha-o de longe, e tímida suspira.
Vinha a tarde caindo frouxamente,
Não triste, mas risonha e fresca e bela,
Como a vida da pálida donzela.

LX
Chegando, enfim, à c’roa da colina,
Viram olhos de Heitor o mar ao largo,
E o sol, que despe a veste purpurina,
Para dormir no eterno leito amargo.
Surge das águas pálida e divina,
Essa que tem por deleitoso encargo
Velar amantes, proteger amores,
Lua, musa dos cândidos palores.

LXI
Respira Heitor; é livre. O casamento?
Foi sonho que passou, fugaz ideia
Que não pôde durar mais que um momento.
Outra ambição a alma lhe incendeia.
Dissipada a ilusão, o pensamento
Novo quadro a seus olhos patenteia,
Não lhe basta aos desejos de sua alma
A enseada da vida estreita e calma.

LXII
Aspira ao largo; pulsam-lhe no peito
Uns ímpetos de vida; outro horizonte,
Túmidas vagas, temporal desfeito,
Quer com eles lutar fronte por fronte.
Deixa o tranquilo amor, casto e perfeito,
Pelos bródios de Vênus de Amatonte;
A existência entre flores esquecida
Pelos rumores de mais ampla vida.

LXIII
Nas mãos da noite desmaiara a tarde;
Descem ao vale as sombras vergonhosas;
Noite que o céu, por mofa ou por alarde,
Torna propícia às almas venturosas.
O derradeiro olhar frio e covarde
E umas não sei que estrofes lamentosas
Solta o poeta, enquanto a triste Elvira,
Viúva antes de noiva, em vão suspira!

LXIV
Transpõe o mar Heitor, transpõe montanhas;
Tu, curiosidade, ingrato levas
A ir ver o sol das regiões estranhas.
A ir ver o amor das peregrinas Evas.
Vai, em troco de palmas e façanhas,
Viver na morte, bracejar nas trevas;
Fazer do amor, que é livro aos homens dado,
Copioso almanaque namorado.

LXV
Inscreve nele a moça de Sevilha,
Longas festas e noites espanholas,
A indiscreta e diabólica mantilha
Que a fronte cinge a amantes e a carolas.

Quantos encontra corações perfilha,
Faz da bolsa e do amor largas esmolas;
Esquece o antigo amor e a antiga musa
Entre os beijos da lépida Andaluza.

LXVI
Canta no seio túrgido e macio
Da fogosa, indolente Italiana,
E dorme junto ao laranjal sombrio
Ao som de uma canção napolitana.
Dão-lhe para os serões do ardente estio,
Asti, os vinhos; mulheres, a Toscana.
Roma adora, embriaga-se em Veneza,
E ama a arte nos braços da beleza.

LXVII
Vê Londres, vê Paris, terra das ceias,
Feira do amor a toda a bolsa aberta:
No mesmo laço, as belas como as feias,
Por capricho ou razão, iguais aperta;
A idade não pergunta às taças cheias,
Só pede o vinho que o prazer desperta;
Adora as outoniças, como as novas,
Torna-se herói de rua e herói de alcovas.

LXVIII
Versos quando os compõe, celebram antes
O alegre vício que a virtude austera;
Canta os beijos e as noites delirantes,
O estéril gozo que a volúpia gera;
Troca a ilusão que o seduzia dantes
Por maior e tristíssima quimera;
Ave do céu, entre ósculos criada,
Espalha as plumas brancas pela estrada.

LXIX
Um dia, enfim, cansado e aborrecido,
Acorda Heitor; e olhando em roda e ao largo,
Vê um deserto, e do prazer perdido
Resta-lhe unicamente o gosto amargo;
Não achou o ideal apetecido
No longo e profundíssimo letargo;
A vida exausta em festas e esplendores,
Se alguma tinha, eram já murchas flores.

LXX
Ora, uma noite, costeando o Reno,
Ao luar melancólico, – buscava
Aquele gozo simples, doce, ameno,
Que à vida toda outrora lhe bastava;
Voz remota, cortando o ar sereno,
Em derredor os ecos acordava;
Voz aldeã que o largo espaço enchia,
E uma canção de Schiller repetia.

LXXI
“A glória! diz Heitor, a glória é vida!
Porque busquei nos gozos de outra sorte
Esta felicidade apetecida,
Esta ressurreição que anula a morte?
Ó ilusão fantástica e perdida!
Ó malgasto, ardentíssimo transporte!
Musa, restaura as apagadas tintas!
Revivei, revivei, chamas extintas!”

LXXII
A glória? tarde vens, pobre exilado!
A glória pede as ilusões viçosas,
Estro em flor, coração eletrizado,
Mãos que possam colher etéreas rosas;

Mas tu, filho do ócio e do pecado,
Tu que perdeste as forças portentosas
Na agitação que os ânimos abate,
Queres colher a palma do combate?

LXXIII
Chamas em vão as musas; deslembradas,
À tua voz os seus ouvidos cerram;
E nas páginas virgens, preparadas,
Pobre poeta, em vão teus olhos erram;
Nega-se a inspiração; nas despregadas
Cordas da velha lira, os sons que encerram
Inertes dormem; teus cansados dedos
Correm debalde; esquecem-lhe os segredos.

LXXIV
Ah! Se a taça do amor e dos prazeres
Já não guarda licor que te embriague;
Se nem musas nem lânguidas mulheres
Têm coração que o teu desejo apague;
Busca a ciência, estuda a lei dos seres,
Que a mão divina a tua dor esmague;
Entra em ti, vê o que és, observa em roda,
Escuta e palpa a natureza toda.

LXXV
Livros compra, um filósofo procura;
Revolve a criação, prescruta a vida;
Vê se espancas a longa noite escura
Em que a estéril razão andou metida;
Talvez aches a palma da ventura
No campo das ciências escondida.
Que a tua mente as ilusões esqueça:
Se o coração morreu, vive a cabeça!

LXXVI
Ora, por não brigar co'os meus leitores,
Dos quais, conforme a curta ou longa vista,
Uns pertencem aos grupos novadores,
Da fria comunhão materialista;
Outros, seguindo exemplos dos melhores,
Defendem a teoria idealista;
Outros, enfim, fugindo armas extremas,
Vão curando por ambos os sistemas.

LXXVII
Direi que o nosso Heitor, após o estudo
Da natureza e suas harmonias,
(Opondo a consciência um forte escudo
Contra divagações e fantasias);
Depois de ter aprofundado tudo,
Planta, homem, estrelas, noites, dias;
Achou esta lição inesperada:
Veio a saber que não sabia nada.

LXXVIII
"Nada! exclama um filósofo amarelo
Pelas longas vigílias, afastando
Um livro que há de ver um dia ao prelo
E em cujas folhas ia trabalhando.
Pois eu, doutor de borla e de capelo,
Eu que passo os meus dias estudando,
Hei de ler o que escreve pena ousada,
Que a ciência da vida acaba em nada?"

LXXIX
Aqui convinha intercalar com jeito,
Sem pretensão, nem pompa nem barulho,
Uma arrancada apóstrofe do peito
Contra as vãs pretensões do nosso orgulho;

Conviria mostrar em todo o efeito
Essa que és do espírito entulho,
Ciência vã, de magnas leis tão rica,
Que ignora tudo, e tudo ao mundo explica.

LXXX

Mas, urgindo acabar este romance,
Deixo em paz o filósofo, e procuro
Dizer do vate o doloroso trance
Quando se achou mais peco e mais escuro.
Valera bem naquele triste lance
Um sorriso do céu plácido e puro,
Raio do sol eterno da verdade,
Que a vida aquece e alenta a humanidade.

LXXXI

Quê! Nem ao menos na ciência havia
Fonte que a eterna sede lhe matasse?
Nem no amor, nem no seio da poesia
Podia nunca repousar a face?
Atrás desse fantasma correria
Sem que jamais as formas lhe palpasse?
Seria acaso a sua ingrata sorte
A ventura encontrar nas mãos da morte?

LXXXII

A morte! Heitor pensara alguns momentos
Nessa sombria porta aberta à vida;
Pálido arcanjo dos finais alentos
De alma que o céu deixou desiludida;
Mão que, fechando os olhos sonolentos,
Põe o termo fatal à humana lida;
Templo de glória ou região do medo
Morte, quem te arrancara o teu segredo?

LXXXIII
Vazio, inútil, ermo de esperanças
Heitor buscava a noiva ignota e fria,
Que o envolvesse então nas longas tranças
E o conduzisse à câmara sombria,
Quando, em meio de pálidas lembranças,
Surgiu-lhe a ideia de um remoto dia,
Em que cingindo a cândida capela
Estava a pertencer-lhe uma donzela.

LXXXIV
Elvira! O casto amor! A esposa amante!
Rosa de uma estação, deixada ao vento!
Riso dos céus! Estrela rutilante
Esquecida no azul do firmamento!
Ideal, meteoro de um instante!
Glória da vida, luz do pensamento!
A gentil, a formosa realidade!
Única dita e única verdade!

LXXXV
Ah! Porque não ficou calmo e tranquilo
Da ingênua moça nos divinos braços?
Porque fugira ao casto e alegre asilo?
Porque rompera os malformados laços?
Quem pudera jamais restituí-lo
Aos estreitos, fortíssimos abraços
Com que Elvira apertava enternecida
Esse que lhe era o amor, a alma e a vida?

LXXXVI
Será tempo? Quem sabe? Heitor hesita;
Tardio pejo lhe enrubesce a face;
Punge o remorso; o coração palpita
Como se vida nova o reanimasse;

Tênue fogo, entre a cinza, arde e se agita…
Ah! Se o passado ali ressuscitasse
Reviveriam ilusões viçosas,
E a gasta vida rebentara em rosas!

LXXXVII
Resolve Heitor voltar ao vale amigo,
Onde ficara a noiva abandonada.
Transpõe o lar, afronta-lhe o perigo,
E chega enfim à terra desejada.
Sobe o monte, contempla o cedro antigo,
Sente abrir-se-lhe n'alma a flor murchada
Das ilusões que um dia concebera;
Rosa extinta da sua primavera!

LXXXVIII
Era a hora em que os serros do oriente
Formar parecem luminosas urnas;
E abre o sol a pupila resplendente
Que às folhas sorve as lágrimas noturnas;
Frouxa brisa amorosa e diligente
Vai acordando as sombras taciturnas;
Surge nos braços dessa aurora estiva
A alegre natureza rediviva.

LXXXIX
Campa era o mar; o vale estreito berço;
De um lado a morte, do outro lado a vida,
Canto do céu, resumo do universo,
Ninho para aquecer a ave abatida.
Inda nas sombras todo o vale imerso,
Não acordara à costumada lida;
Repousava no plácido abandono
Da paz tranquila e do tranquilo sono.

XC
Alto já ia o sol, quando descera
Heitor a oposta face da montanha;
Nada do que deixou desparecera;
O mesmo rio as mesmas ervas banha.
A casa, como então, garrida e austera,
Do sol nascente a viva luz apanha;
Iguais flores, nas plantas renascidas…
Tudo ali fala de perpétuas vidas!

XCI
Desce o poeta cauteloso e lento.
Olha de longe; um vulto ao sol erguia
A veneranda fronte, monumento
De grave e celestial melancolia.
Como sulco de um fundo pensamento
Larga ruga na testa abrir se via,
Era a ruína talvez de um esperança…
Nos braços tinha uma gentil criança.

XCII
Ria a criança; o velho contemplava
Aquela flor que às auras matutinas
O perfumoso cálix desbrochava
E entrava a abrir as pétalas divinas.
Triste sorriso o rosto lhe animava,
Como um raio de lua entre ruínas.
Alegria infantil, tristeza austera,
O inverno torvo, a alegre primavera!

XCIII
Desce o poeta, desce, e preso, e fito
Nos belos olhos do gentil infante,
Treme, comprime o peito… e após um grito
Corre alegre, exaltado e delirante,

Ah! se jamais as vozes do infinito
Podem sair de um coração amante,
Teve-as aquele… Lágrimas sentidas
Lhe inundaram as faces ressequidas!

XCIV
“Meu filho!” exclama, e súbito parando
Ante o grupo ajoelha o libertino;
Geme, soluça, em lágrimas beijando
As mãos do velho e as tranças do menino.
Ergue-se Antero, e frio e venerando,
Olhos no céu, exclama: “Que destino!
Murchar-lhe, viva, a rosa da ventura;
Morta, insultar-lhe a paz da sepultura!”

XCV
“Morta!” -Sim! – “Ah! senhor! se arrependido
Posso alcançar perdão, se com meus prantos,
Posso apiedar-lhe o coração ferido
Por tanta mágoa e longos desencantos;
Se este infante, entre lágrimas nascido,
Pode influir-me os seus afetos santos…
É meu filho, não é? Perdão lhe imploro!
Veja, senhor! Eu sofro, eu creio, eu choro”.

XCVI
Olha-o com frio orgulho o velho honrado;
Depois, fugindo aquela cena estranha,
Entra em casa. O poeta, acabrunhado,
Sobe outra vez a encosta da montanha;
Ao cimo chega, e desce o oposto lado
Que a vaga azul entre soluços banha.
Como fria ironia a tantas mágoas,
Batia o sol de chapa sobre as águas.

XCVII

Pouco tempo depois ouviu-se um grito,
Som de um corpo nas águas resvalado;
À flor das vagas veio um corpo aflito…
Depois… O sol tranquilo e o mar calado.
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.

Americanas*



…filha melhor do Eterno, América!
G. Dias, *Timb., c. III*

Potira

…Os Tamoios, entre outras presas que fizeram, levaram esta índia, a qual pretendeu o capitão da empresa violar: resistiu valorosamente dizendo em língua brasílica: “Eu sou cristã e casada; não hei de fazer traição a Deus e a meu marido; bem podes matar-me e fazer de mim o que quiserdes”. Deu-se por afrontado o bárbaro, e em vingança lhe acabou a vida com grande crueldade. Vasc. Chr. da Companhia de Jesus, liv 3º

Potira

Se, poi ch’a morte il corpo le percosse,
Desse almen vita alla memoria d’ella.
Ariosto, Orl. Fur., c. XXIX, est. XXXI

I
Moça cristã das solidões antigas,
Em que áurea folha reviveu teu nome?
Nem o eco das matas seculares,
Nem a voz das sonoras cachoeiras,
O transmitiu aos séculos futuros.
Assim da tarde estiva às auras frouxas
Tênue fumo do colmo no ar se perde;

Nem de outra sorte em moribundos lábios
A humana voz expira. O horror e o sangue
Da miseranda cena em que, de envolta
Co'os longos, magoadíssimos suspiros,
Cristã Lucrécia, abriu tua alma o voo
Para subir às regiões celestes,
Mal deixada memória aos homens lembra.
Isso apenas; não mais; teu nome obscuro,
Nem tua campa o brasileiro os sabe.

II

Já da férvida luta os ais e os gritos
Extintos eram. Nos baixéis ligeiros
Os tamoios incólumes embarcam;
Ferem co'os remos as serenas ondas
Até surgirem na remota aldeia.
Atrás ficava, lutuosa e triste,
A nascente cidade brasileira,
Do inopinado assalto espavorida,
Ao céu mandando em coro inúteis vozes.
Vinha já perto rareando a noite,
Alva aurora, que à vida acorda as selvas,
Quando a aldeia surgiu aos olhos torvos
Da expedição noturna. À praia saltam
Os vencedores em tropel; transportam
Às cabanas despojos e vencidos,
E, da vigília fatigados, buscam
Na curva leve rede amigo sono,
Exceto o chefe. Oh! esse não dormira
Longas noites, se a troco da vitória
Precisas fossem. Traz consigo o prêmio,
O desejado prêmio. Desmaiada
Conduz nos braços trêmulos a moça
Que renegou Tupã, e as velhas crenças
Lavou nas águas do batismo santo.

Na rede ornada de amarelas penas
Brandamente a depõe. Leve tecido
Da cativa gentil as formas cobre;
Veste-as de mais a sombra do crepúsculo,
Sombra que a tíbia luz da alva nascente
De todo não rompeu. Inquieto sangue
Nas veias ferve do índio. Os olhos luzem
De concentrada raiva triunfante.
Amor talvez lhes lança um leve toque
De ternura, ou já sôfrego desejo;
Amor, como ele, aspérrimo e selvagem,
Que outro não sente o herói.

III

Herói lhe chamam
Quantos o hão visto no fervor da guerra
Medo e morte espalhar entre os contrários
E avantajar-se nos certeiros golpes
Aos mais fortes da tribo. O arco e a flecha
Desde a infância os meneia ousado e afoito;
Cedo aprendeu nas solitárias brenhas
A pleitear às feras o caminho.
A força opõe à força, a astúcia à astúcia.
Qual se da onça e da serpente houvera
Colhido as armas. Traz ao colo os dentes
Dos contrários vencidos. Nem dos anos
O número supera o das vitórias;
Tem no espaçoso rosto a flor da vida,
A juventude, e goza entre os mais belos
De real primazia. A cinta e a fronte
Azuis, vermelhas plumas alardeiam,
Ingênuas galas do gentio inculto.

IV

Da cativa gentil cerrados olhos

Não se entreabrem à luz. Morta parece.
Uma só contração lhe não perturba
A paz serena do mimoso rosto.
Junto dela, cruzados sobre o peito
Os braços, Anagê contempla e espera;
Sôfrego espera, enquanto ideias negras
Estão a revoar-lhe em torno e a encher-lhe
A mente de projetos tenebrosos.
Tal no cimo do velho Corcovado
Próxima tempestade engloba as nuvens.
Súbito ao seio túrgido e macio
Ansiosas mãos estende; inda palpita
O coração, com desusada força,
Como se a vida toda ali buscasse
Refúgio certo e último. Impetuoso
O vestido cristão lhe despedaça,
E à luz já viva da manhã recente
Contempla as nuas formas. Era acaso
A síncope chegada ao termo próprio,
Ou, no pejo ofendida, às mãos entranhas
A desmaiada moça despertara.
Potira acorda, os olhos lança em torno,
Fita, vê, compreende, e inquieta busca
Fugir do vencedor às mãos e ao crime…
Mísera! Opõe-se-lhe o irritado gesto
Do aspérrimo guerreiro; um ai lhe sobe
Angustioso e triste aos lábios trêmulos,
Sobe, murmura e sufocado expira.
Na rede envolve o corpo, e, desviando
Do terrível tamoio os lindos olhos,
Entrecortada prece aos céus envia,
E as faces banha de serenas lágrimas.

V

Longo tempo correra. Amplo silêncio

Reinou entre ambos. Do tamoio a fronte
Pouco a pouco despira o torvo aspecto.
Ao trabalhado espírito, revolto
De mil sinistros pensamentos, volve
Benigna calma. Tal de um rio engrossa
O volume extensíssimo das águas
Que vão enchendo de pavor os ecos,
Vencendo no arruído o vento e o raio,
E pouco a pouco atenuando as vozes,
Adelgaçando as ondas, tornam mansas
Ao primitivo leito. Ei-lo se inclina,
Para tomar nos braços a formosa
Por cujo amor incendiara a aldeia
Daquelas gentes pálidas de Europa.
Sente-lhe a moça as mãos, e erguendo o rosto,
O rosto inda de lágrimas molhado,
Do coração estas palavras solta:
“— Lá entre os meus, suave e amiga morte,
Ah! porque me não deste? Houvera ao menos
Quem escutasse de meus lábios frios
A prece derradeira; e a santa bênção
Levaria minha alma aos pés do Eterno…
Não, não te peço a vida; é tua, extingue-a;
Um só alívio imploro. Não receies
Embeber no meu sangue a ervada seta;
Mata-me, sim; mas leva-me onde eu possa
Ter em sagrado leito o último sono!”
Disse, e fitando no índio ávidos olhos,
Esperou. Anagê sacode a fronte,
Como se lhe pesara ideia triste;
Crava os olhos no chão; lentas lhe saem
Estas vozes do peito.
“Oh! nunca os padres
Pisado houvessem estas plagas virgens!
Nunca de um deus estranho as leis ignotas
Viessem perturbar as tribos, como

Perturba o vento as águas! Rosto a rosto
Os guerreiros pelejam; matam, morrem.
Ante o fulgor das armas inimigas
Não descora o tamoio. Assaz lhe pulsa
Valor nativo e raro em peito livre.
Armas, deu-lhas Tupã novas e eternas
Nestas matas vastíssimas. De sangue
Estranhos rios hão de, ao mar correndo,
Tristes novas levar à pátria deles,
Primeiro que o tamoio a frente incline
Aos inimigos peitos. Outra força,
Outra e maior nos move a guerra crua;
São eles, são os padres. Esses mostram
Cheia de riso a boca e o mel nas vozes,
Sereno o rosto e as brancas mãos inermes;
Ordens não trazem de cacique estranho,
Tudo nos levam, tudo. Uma por uma
As filhas de Tupã correm trás eles,
Com elas os guerreiros, e com todos
A nossa antiga fé. Vem perto o dia
Em que, na imensidão destes desertos,
Há de ao frio luar das longas noites
O pajé suspirar sozinho e triste
Sem povo nem Tupã!”

VI

Silenciosas
    Lágrimas lhe espremeu dos olhos negros
Esta lembrança de futuros males.
“— Escuta!” diz Potira. O índio estende
imperioso as mãos e assim prossegue:
“— Também com eles foste, e foi contigo
Da minha vida a flor! Teu pai mandara,
E com ele mandou Tupã que eu fosse
Teu esposo; vedou-mo a voz dos padres,

Que me perdeu, levando-te consigo.
Não morri; vivi só para esta afronta;
Vivi para esta insólita tristeza
De maldizer teu nome e as graças tuas,
Chorar-te a vida e desejar-te a morte.
Ai! nos rudes combates em que a tribo
Rega de sangue o chão da virgem terra
Ou tinge a flor do mar, nunca a meu lado
Teu nobre vulto esteve. A aldeia toda,
Mais que o teu coração, ficou deserta.
Duas vezes, mimosas rebentaram
Do lacrimoso cajueiro as flores,
Desde o dia funesto em que deixaste
A cabana paterna. O extremo lume
Expirou de teu pai nos olhos tristes;
Piedosa chama consumiu seus restos
E a aldeia toda o lastimou com prantos.
Não de todo se foi da nossa vida;
Parte ficou para sentir teus males.
Antes que o último sol à melindrosa
Flor do maracujá cerrasse as folhas
Um sonho tive. Merencório vulto,
Triste como uma fronte de vencido,
Cor da lua os cabelos venerandos,
O vulto de teu pai": 'Guerreiro' (disse),
'corre à vizinha habitação dos brancos,
Vai, arranca Potira à lei funesta
Dos pálidos pajés; Tupã to ordena;
Nos braços traze a fugitiva corça;
Vincula o teu destino ao dela; é tua.'
"— Impossível! Que vale um vago sonho?
Sou esposa e cristã. Ímpio, respeita
O amor que Deus protege e santifica:
Mata-me; a minha vida te pertence:
Ou, se te pesa derramar o sangue
Daquela a quem amaste, e por quem foste

Lançar entre os cristãos a dor e o susto,
Faze-me escrava; servirei contente
Enquanto a vida alumiar meus olhos.
Toma, entrego-te o sangue e a liberdade;
Ordena ou fere. Tua esposa, nunca!”
Calou-se, e reclinada sobre a rede,
Potira murmurava ignota prece,
Olhos fitos no próximo arvoredo,
Olhos não ermos de profunda mágoa.

VII
Ó Cristo, em que alma penetrou teu nome
Que lhe não desse o bálsamo da vida?
Pelo vento dos séculos levado,
Vidente e cego, o máximo dos seres,
Que fora do homem nesta escassa terra,
Se ao mistério da vida lhe não desses,
Ó Cristo, a eterna chave da esperança?
Filosofia estoica, árdua virtude,
Criação de homem, tudo passa e expira.
Tu só, filha de Deus, palavra amiga,
Tu, suavíssima voz da eternidade,
Tu perduras, tu vales, tu confortas.
Nesta sonho iriado de outros sonhos,
Vários como as feições da natureza,
Neste confusa agitação da vida,
Que alma transpõe a derradeira idade
Farta de algumas passageiras glórias?
Torvo é o ar do sepulcro; ali não viçam
Essas cansadas rosas da existência
Que às vezes tantas lágrimas nos custam,
E tantas mais antes do ocaso expiram.
Flor do Evangelho, núncia de alvos dias,
Esperança cristã, não te há murchado
O vento árido e seco; és tu viçosa

Quando as da terra lânguidas inclinam
O seio, e a vida lentamente exalam.
Esta a consolação última e doce
Da esposa indiana foi. Cativa ou morta,
Antevia a celeste recompensa
Que aos humildes reserva a mão do Eterno.
Naquele rude coração das brenhas
A semente evangélica brotara.

VIII

Das duas condições deu-lhe o guerreiro
A pior — fê-la escrava; e ei-la aparece
Da sua aldeia aos olhos espantados
Qual fora em dias de melhor ventura.
Despida vem das roupas que lhe há posto
Sobre as polidas formas uso estranho,
Não sabido jamais daqueles povos
Que a natureza ingênua doutrinara.
Vence na gentileza às mais da tribo,
E tem de sobra um sentimento novo,
Pudor de esposa e de cristã — realce
Que ao índio acende a natural volúpia.
Simulada alegria lhe descerra
Os lábios; riso à flor, escasso e dúbio,
Que mal lhe encobre as vergonhosas mágoas.
À voz de seu senhor acorre humilde;
Não a assusta o labor; nem dos perigos
Conhece os medos. Nas ruidosas festas,
Quando ferve o cauim, e o ar atroa
Pocema de alegria ou de combate,
Como que se lhe fecha a flor do rosto.
Já lhe descai então no seio opresso
A graciosa fronte; os olhos fecha,
E ao céu voltando o pensamento puro,
Menos por si, que pelos outros, pede.

Nem só o ardor da fé lhe abrasa o peito;
Lacera-lho também agra saudade;
Chora a separação do amado esposo,
Que, ou cedo a esquece, ou solitário geme.
Se, alguma vez, fugindo a estranhos olhos,
Não já cruéis, mas cobiçosos dela,
Entra desatinada o bosque antigo,
Co'o doce nome acorda ao longe os ecos,
E a dor expande em lôbregos soluços,
Farta de amor e pródiga de vida,
Ouve-as a selva, e não lhe entende as mágoas.
Outras vezes pisando a ruiva areia
Das praias, ou galgando a penedia
Cujos pés orla o mar de nívea espuma,
As ondas murmurantes interroga:
Conta ao vento da noite as dores suas;
Mas… fiéis ao destino e à lei que as rege,
As preguiçosas ondas vão caminho,
Crespas do vento que sussurra e passa.

IX

Quando, ao sol da manhã, partem às vezes,
Com seus arcos, os destros caçadores,
E alguns da rija estaca desatando
Os nós de embira às rápidas igaras,
À pesca vão pelas ribeiras próximas,
Das esposas, das mães que os lares velam,
Grata alegria os corações inunda,
Menos o dela, que suspira e geme,
E não aguarda doce esposo ou filho.
Triste os vê na partida e no regresso,
E nessa melancólica postura,
Semelha a acácia langue e esmorecida,
Que já de orvalho ou sol não pede os beijos.
As outras… — Raro em lábios de felizes

Alheias mágoas travam. Não se pejam
De seus olhos azuis e alegres penas
Os saís sobre as árvores pousados,
Se ao perto voa na campina verde
De anuns lutuoso bando; nem os trilos
Das andorinhas interrompe a nota
Que a juriti suspira. — As outras folgam
Pelo arraial dispersas; vão-se à terra
Arrancar as raízes nutritivas,
E fazem os preparos do banquete
A que hão de vir mais tarde os destemidos
Senhores do arco, alegres vencedores
De quanto vive na água e na floresta.
Da cativa nenhuma inquire as mágoas.
Contudo, algumas vezes, curiosas
Virgens lhe dizem, apiedando o gesto:
— “Pois que à taba voltaste, em que teus olhos
Primeiro viram luz, que mágoa funda
Lhes destila tão longo e amargo pranto,
Amargo mais do que esse que não busca
Recatado silêncio?” — E às doces vozes
A cristã desterrada assim responde:
— “Potira é como aquela flor que chora
Lágrimas de alvo leite, se do galho
Mão cruel a cortou. Oh! não permita
O céu que ímpia fortuna vos separe
Daquele que escolherdes. Dor é essa
Maior que um pobre coração de esposa.
Esperanças… Deixei-as nessas águas
Que me trouxeram, cúmplices do crime,
À taba de Tupã, não alumiada
Da palavra celeste. Algumas vezes,
Raras, alveja em minha noite escura
Não sei que tíbia aurora, e penso: Acaso
O sol que vem me guarda um raio amigo,
Que há de acender nestes cansados olhos

Ventura que já foi. As asas colhe
Guanumbi, e o aguçado bico embebe
No tronco, onde repousa adormecido
Até que volte uma estação de flores..
Ventura imita o guanumbi dos campos:
Acordará co'as flores de outros dias.
Doce ilusão que rápido se escoa,
Como o pingo de orvalho mal fechado
Numa folha que o vento agita e entorna."
E as virgens dizem, apiedando o gesto:
— "Potira é como aquela flor que chora
Lágrimas de alvo leite, se do galho
Mão cruel a cortou!"

X

Era chegado
O fatal prazo, o desenlace triste.
Tudo morre — a tristeza como o gozo;
Rosas de amor ou lírios de saudade,
Tarde ou cedo os esfolha a mão do tempo.
Costeando as longas praias, ou transpondo
Extensos vales e montanhas, correm
Mensageiros que às tabas mais vizinhas
Vão convidar à festa as gentes todas.
Era a festa da morte. Índio guerreiro,
Três luas há cativo, o instante aguarda
Em que às mãos de inimigos vencedores,
Caia expirante, e os vínculos rompendo
Da vida, a alma remonte além dos Andes.
Corre de boca em boca e de eco em eco
A alegre nova. Vem descendo os montes,
Ou abicando às povoadas praias
Gente da raça ilustre. A onda imensa
Pelo arraial se estende pressurosa.
De quantas cores natureza fértil

Tinge as próprias feições, copiam eles
Engraçadas, vistosas louçanias.
Vários na idade são, vários no aspecto,
Todos iguais e irmãos no herdado brio.
Dado o amplexo de amigo, acompanhado
De suspiros e pêsames sinceros
Pelas fadigas da viagem longa,
Rompem ruidosas danças. Ao tamoio
Deu o Ibaque os segredos da poesia;
Cantos festivos, moduladas vozes,
Enchem os ares, celebrando a festa
Do sacrifício próximo. Ah! não cubra
Véu de nojo ou tristeza o rosto aos filhos
Destes polidos tempos! Rudes eram
Aqueles homens de ásperos costumes,
Que ante o sangue de irmãos folgavam livres,
E nós, soberbos filhos de outra idade,
Que a voz falamos da razão severa
E na luz nos banhamos do Calvário,
Que somos nós mais que eles? Raça triste
De Cains, raça eterna…

XI
Os cantos cessam.
Calou-se o maracá. As roucas vozes
Dos férvidos guerreiros já reclamam
O brutal sacrifício. Às mãos das servas
A taça do cauim passara exausta.
Inquieto aguarda o prisioneiro a morte.
Da nação guaianás nos rudes campos
Nasceu. Nos campos da saudosa pátria
Industriosa mão não sabe ainda
Alevantar as tabas. Cova funda
Da terra, mãe comum, no seio aberta,
Os acolhe e protege. O chão lhes forra

A pele do tapir; contínua chama
Lhes supre a luz do sol. É uso antigo
Do guaianás que chega a extrema idade,
Ou de mortal doença acometido,
Não expirar aos olhos de outros homens;
Vivo o guardam no bojo da igaçaba,
E à fria terra o dão, como se fora
Pasto melhor (melhor!) aos frios vermes.
Do almo, doce licor que extrai das flores
Mãe do mel, iramaia, larga cópia
Pelos robustos membros lhe coaram
Seis anciãs da tribo. Rubras penas
Na vasta fronte e nos nervosos braços
Garridamente o enfeitam. Longa e forte
A muçurana os rins lhe cinge e aperta.
Entra na praça o fúnebre cortejo.
Olhar tranquilo, inda que fero, espalha
O indomado cativo. Em pé, defronte,
Grave, silencioso, ao sol mostrando
De feias cores e vistosas plumas
Singular harmonia, aguarda a vítima
O executor. Nas mãos lhe pende a enorme
Tagapema enfeitada, arma certeira,
Arma triunfal de morte e de extermínio.
Medem-se rosto a rosto os dois contrários
C'um sorriso feroz. Confusas vozes
Enchem súbito o espaço. Não lhe é dado
Ao vencido guerreiro haver a morte
Silenciosa e triste em que se passa
Da curva rede à fria sepultura.
Meigas aves que vão de um clima a outro
Abrem placidamente as asas leves,
Não tu, guerreiro, que encaraste a morte,
Tu combate! Vencido e vencedores
Derradeiros escárnios se arremessam;
Gritos, injúrias, convulsões de raiva,

Vivo clamor acorda os longos ecos
Das penedias próximas. A clava
Do executor girou no ar três vezes
E de leve caiu na grossa espádua
Do arquejante cativo. Já na boca,
Que o desprezo e o furor num riso entreabrem,
Orla de espuma alveja. Avança, corre,
Estaca… Não lhe dá mais amplo espaço
A muçurana, cujas pontas tiram
Dois mancebos robustos. Nas cavernas
Do longo peito lhe murmura o ódio,
Surdo, como o rumor da terra inquieta,
Pejada de vulcões. Os lábios morde,
E, como derradeira injúria, à face
Do executor lhe cospe espuma e sangue.
Não vibra o arco mais veloz o tiro,
Nem mais segura no aterrado cervo
Feroz sucuriúba os nós enrosca,
Do que a pesada, enorme tagapema
A cabeça de um golpe lhe esmigalha.
Cai fulminada a vítima na terra,
E alegre o povo longamente aplaude.

XII

Na voz universal perdeu-se um grito
De piedade e terror: tão fundo entrara
Naquela alma roubada à noite escura
Raio de sol cristão! Potira foge,
Pelos bosques atônita se entranha
E para à margem de um pequeno rio;
Pousa na relva os trêmulos joelhos
E nas mimosas mãos esconde o rosto.
Não de lágrimas era aquele sítio
Ou só de doces lágrimas choradas
De olhos que amor venceu: — macia relva,

Leito de sesta a amores fugitivos.
Da verde, rara abóbada de folhas
Tépida e doce a luz coava a frouxo
Do sol, que além das árvores tranquilo,
Metade da jornada ia transpondo.
Longe era ainda a hora melancólica
Em que a jurema cerra a miúda folha,
E o lume azul o pirilampo acende.
De pé, a um velho tronco descoroado
Da copada ramagem, resto apenas,
Vestígio do tufão, a indiana moça
Languidamente encosta o esbelto corpo.
Neste ameno recesso tudo é triste,
Porque é alegre tudo. Não mui longe
Um desfolhado ipê conserva e guarda
Flores que lhe ficaram de outro estio,
Como esperança de folhagem nova,
Flores que a desventura lhe há negado,
A ela, alma esquecida nesta terra,
Que nada espera da estação vindoura.
Olha, e de inveja o coração lhe estala;
Pelo tronco das árvores se enroscam
Parasitas, esposas do arvoredo,
Mais fiéis não, mais venturosas que ela.
Morrer? Descanso fora as mágoas suas,
Mais que descanso, perdurável gozo,
Que a nossa eterna pátria aos infelizes
Deste desterro, guarda alvas capelas
De não murchandas e cheirosas flores.
Tal lhe falava no íntimo do peito
Desespero cruel. Alguns instantes
Pela cansada mente lhe vagaram
De voluntária, abreviada morte
Lutuosas ideias. Mal compreende
Esses desmaios da criatura humana
Quem não sentiu no coração rasgado

Abatimento e enojo; ou, do mais que isto,
Esse contraste imenso e irreparável
Do amor interno e a solidão da vida.
Rápido espaço foi. Pronto lhe volve
Doce resignação, cristã virtude,
Que desafia e que assoberba os males.
As débeis mãos levanta. Já dos lábios
Solta nas asas de oração singela
Lástimas suas… Na folhagem seca
Ouve de cautos pés rumor sumido
Volve a cabeça…

XIII

Trêmulo, calado,
Anagê crava nela os olhos turvos
Dos vapores da festa. As mãos inermes
Lhe pendem; mas o peito — ó mísera! — esse,
Esse de mal contido amor transborda.
Longo instante passou. Ao fim: “Deixaste
A festa nossa (o bárbaro murmura);
Misteriosa vieste. Dos guerreiros
Nenhum te viu; mas eu senti teus passos,
E vim contigo ao ermo. Ave mesquinha,
Inútil foges; gavião te espreita,
Minha te fez Tupã.” Em pé, sorrindo
Escutava Potira a voz severa
De Anagê. Breve espaço abria entre ambos
Alcatifado chão. A fatal hora
Chegara ao fim? Não o prescruta a moça;
Tudo aceita das mãos do seu destino,
Tudo, exceto… No próximo arvoredo
Ouve de uma ave o pio melancólico;
Era a voz de seu pai? a voz do esposo?
De ambos talvez. No ânimo da escrava
Restos havia dessa crença antiga

Antiga e sempre nova: o peito humano
Raro de obscuros elos se liberta.

XIV

— “Nasceste para ser senhora e dona:
Anagê não te veda a liberdade;
Quebra tu mesma os nós do cativeiro.
Faze-te esposa. Vem coroar meus dias;
Vem, tudo esqueço. A fronte do guerreiro,
Adornada por ti, será mais nobre;
Mais forte o braço em que pousar teu rosto.
Sou menos belo que esse esposo ausente?
Rudes feições compensa amor sobejo.
Vem, ser-me-ás companheira nos combates,
E, se inimiga frecha entrar meu seio,
Morrerei a teus pés. Tens medo aos padres?
Outro destino escolhe. Cauteloso,
Tece o japu nos elevados ramos
Das elevadas árvores o ninho,
Onde o inimigo lhe não roube a prole.
Ninho há na serra ao nosso amor propício;
Viveremos ali. Troveje em baixo
A inúbia convidando à guerra os povos;
Leva de arcos transforme estas aldeias
Em campos de combate — ou já dispersas
As fugitivas tribos vão buscando
Longes sertões para chorar seus males,
Viveremos ali. Talvez um dia
Quando eu passar à misteriosa estância
Das delícias eternas, me pergunte
Meu velho pai: — ‘Teu arco de guerreiro
Em que deserta praia o abandonaste?’
Salvar-me-á teu amor do eterno pejo.”

XV

Doce era a voz e triste. Rasos d’água
Os olhos. Foi desmaio de tristeza
Que o gesto dissipou da esquiva moça.
Volve ao Tamoio vingativa ideia.
— “Minha” (diz ele) “ou morres!” Estremece
Potira, como quando a brisa passa
Ao de leve na folha da palmeira,
E logo fria ao bárbaro responde:
— “Jaz esquecida em nossas velhas tabas
O respeito da esposa? Acaso é digna
Do sangue do Tamoio esta ameaça?
Que desvalia aos olhos teus me coube,
Se a outro me ligaram natureza,
Religião, destino? A liberdade
Nas tuas mãos depus; com ela a vida.
É tudo, quase tudo. Honra de esposa,
Oh! essa deves respeitá-la! Vai-te!
Ceva teu ódio nas sangrentas carnes
Do prostrado cativo. Aqui chorando,
Na solidão destes bosques mal fechados,
Às maviosas brisas meus suspiros
Entregarei; levá-los-ão nas asas
Lá onde geme solitário o esposo.
Vai-te!” E as mimosas mãos colhendo ao rosto,
Alçou a Deus o pensamento amante,
Como a centelha viva que a fogueira
Extinta aos ares sobe. Imóvel, muda,
Longo tempo ficou. Diante dela,
Como ela imóvel, o tamoio estava.
Amor, ódio, ciúme, orgulho, pena,
Opostos sentimentos se combatem
No atribulado peito. Generoso
Era, mas não domado amor lhe dava
Inspiração de crimes. Não mais pronto
Cai sobre a triste corça fugitiva
Jaguar de longa fome esporeado,

Do que ele as mãos lançou ao colo e à fronte
Da mísera Potira. Ai! não, não diga
A minha voz o lamentoso instante
Em que ela, ao seu algoz volvendo ansiosa
Turvos olhos: “Perdôo-te!” murmura,
Os lábios cerra e imaculada expira!

XVI
Estro maior teu nome obscuro cante,
Moça cristã das solidões antigas,
E eterno o cinja de virentes flores,
Que as mereces. De não sabido bardo
Estes gemidos são. Lânguidas brisas
No taquaral à noite sussurrando,
Ou enrugando o mole dorso às vagas,
Não tem a voz com que domina os ecos
Despenhada cachoeira. São, contudo,
Mas que débeis e tristes, no concerto
Da orquestra universal cabidas notas.
Alveja a nebulosa entre as estrelas,
E abre ao pé do rosal a flor da murta.

Niâni
(História Guaicuru)

Desde então cobriu-se Nanine de uma mortal melancolia, sendo seus olhos sempre chorosos. Assim se passaram três meses, quando um dia, estando deitada na sua rústica cama, lhe deram a notícia que seu desleal marido se tinha casado com uma rapariga de menor esfera. Senta-se então Nanine na cama, como arrebatada, chama para junto de si um pequeno índio que era seu cativo, e diz-lhe na presença de vários antecris: “És meu cativo; dou-te a liberdade, com a condição de que te chamarás toda a vida Panenioxe”. 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 outro dia perdeu a vida.
F. Rodrigues Prado, Hist. dos Índios Cavaleiros.

Niâni

…que piagne
Vedova, sola.
Dante, *Purgat*. VI.

I

Contam-se histórias antigas
  Pelas terras de além-mar,
De moças e de princesas,
  Que amor fazia matar.

Mas amor que entranha n'alma
  E a vida soe acabar,
Amor é de todo o clima,
  Bem como a luz, como o ar.

Morrem dele nas florestas
  Aonde habita o jaguar,
Nas margens dos grandes rios
  Que levam troncos ao mar.

Agora direi um caso
  De muito penalizar,
Tão triste como os que contam
  Pelas terras de além-mar.

II

Cabana que esteira cobre
De junco trançado a mão,
Que agitação vai por ela!
Que ledas horas lhe vão!

Panenioxe é guerreiro
Da velha, dura nação,
Caiavaba há já sentido
A sua lança e facão.

Vem de longe, chega à porta
Do afamado capitão;
Deixa a lança e o cavalo,
Entra com seu coração.

A noiva que ele lhe guarda
Moça é de nobre feição,
Airosa como ágil corça
Que corre pelo sertão.

Amores eram nascidos
Naquela tenra estação,
Em que a flor que há de ser flor
Inda se fecha em botão.

Muitos agora lhe querem,
E muitos que fortes são;
Niâni ao melhor deles
Não dera o seu coração.

Casá-los agora, é tempo;
Casá-los, nobre ancião!
Limpo sangue tem o noivo,
Que é filho de capitão.

III

“— Traze a minha lança, escravo,
Que tanto peito abateu;
Traze aqui o meu cavalo
Que largos campos correu.”

“— Lança tens e tens cavalo
Que meu velho pai te deu;
Mas aonde te vais agora
Onde vais, esposo meu?”

“— Vou-me à caça, junto à cova
Onde a onça se meteu…”
“ — Montada no meu cavalo
Vou contido, esposo meu.”

“— Vou-me às ribas do Escopil,
Que a minha lança varreu…”
“— Irei pelejar na guerra,
A teu lado, esposo meu.”

“— Fica-te aí na cabana
Onde o meu amor nasceu.”
“— Melhor não haver nascido
Se já de todo morreu.”

E uma lágrima — a primeira
De muitas que ela verteu —
Pela face cobreada
Lenta, lenta lhe correu.

Enxugá-la, não a enxuga
O esposo que já perdeu,
Que ele no chão fita os olhos,

Como que a voz lhe morreu.

Traz o escravo o seu cavalo
Que o velho sogro lhe deu;
Traz-lhe mais a sua lança
Que tanto peito abateu.

Então, recobrando a alma,
Que o remorso esmoreceu,
Com esta dura palavra
À esposa lhe respondeu:

“— A bocaiúva três vezes
No tronco amadureceu,
Desde o dia em que o guerreiro
Sua esposa recebeu.

Três vezes! Amor sobejo
Nossa vida toda encheu.
Fastio me entrou no seio,
Fastio que me perdeu.”

E pulando no cavalo,
Sumiu-se… despareceu…
Pobre moça sem marido,
Chora o amor que lhe morreu!

IV

Leva o Paraguai as águas,
Leva-as no mesmo correr,
E as aves descem ao campo
Como usavam de descer.

Tenras flores, que outro tempo

Costumavam de nascer,
Nascem; vivem de igual vida;
Morrem do mesmo morrer.

Niâni, pobre viúva,
Viúva sem bem o ser,
Tanta lágrima chorada
Já te não pode valer.

Olhos que amor desmaiara
De um desmaiar que é viver,
O choro empana-os agora,
Como que vão fenecer.

Corpo que fora robusto
No seu cavalo a correr,
De contínua dor quebrado
Mal se pode já suster.

Colar de prata não usa,
Como usava de trazer;
Pulseiras de finas contas
Todas as veio a romper.

Que ela, se nada há mudado
Daquele eterno viver,
Com que a natureza sabe
Renascer, permanecer.

Toda é outra; a alma lhe morre,
Mas de um contínuo morrer,
E não há mágoa mais triste
De quantas podem doer.

Os que outrora a desejavam,

Antes dela mal haver,
Vendo que chora e padece,
Rindo, se põem a dizer:

“— Remador vai na canoa,
Canoa vai a descer…
Piranha espiou do fundo
Piranha, que o vai comer.

Ninguém se fie da brasa
Que os olhos veem arder,
Sereno que cai de noite
Há de fazê-la morrer.

Panenioxe, Panenioxe,
Não lhe sabias querer.
Quem te pagara esse golpe
Que lhe vieste fazer!”

V

Um dia — era sobre tarde,
Ia-se o sol a afundar;
Calumbi cerrava as folhas
Para melhor as guardar.

Vem cavaleiro de longe
E à porta vai apear.
Traz o rosto carregado,
Como a noite sem luar.

Chega-se à pobre da moça
E assim começa a falar: “—
Guaicuru doe-lhe no peito
tristeza de envergonhar.

Esposo que te há fugido
Hoje se vai casar;
Noiva não é de alto sangue,
Porém de sangue vulgar.”

Ergue-se a moça de um pulo,
Arrebatada, e no olhar
Rebenta-lhe uma faísca
Como de luz a expirar.

Menino escravo que tinha
Acerta de ali passar;
Niâni atentando nele
Chama-o para o seu lugar.

“— Cativo és tu: serás livre,
Mas vais o nome trocar;
Nome avesso te puseram…
Panenioxe hás de ficar.”

Pela face cobreada
Desce, desce com vagar
Uma lágrima: era a última
Que lhe restava chorar.

Longo tempo ali ficara,
Sem se mover nem falar;
Os que a veem naquela mágoa
Nem ousam de a consolar.

Depois um longo suspiro,
E ia a moça a expirar…
O sol de todo morria
E enegrecia-se o ar.

Pintam-na de vivas cores,
E lhe lançam um colar;
Em fina esteira de junco
Logo a vão amortalhar.

O triste pai suspirando
Nos braços a vai tomar,
Deita-a sobre o seu cavalo
E a leva para enterrar.

Na terra em que dorme agora
Justo lhe era descansar,
Que pagou fora da vida
Com muito e muito penar.

Que assim se morre de amores
Aonde habita o jaguar,
Como as princesas morriam
Pelas terras de além-mar.

A cristã-nova

…essa mesma foi levada
cativa para uma terra estranha.
Naum, cap. III, v. 10

PARTE I

I

Olhos fitos no céu, sentado à porta,
O velho pai estava. Um luar frouxo
Vinha beijar-lhe a veneranda barba
Alva e longa, que o peito lhe cobria,
Como a névoa na encosta da montanha
Ao destoucar da aurora. Alta ia a noite,

E silenciosa: a praia era deserta,
Ouvia-se o bater pausado e longo
Da sonolenta vaga — único e triste
Som que a mudez quebrava à natureza.

II
Assim talvez nas solidões sombrias
Da velha Palestina
Um profeta no espírito volvera
As desgraças da pátria. Quão remota
Aquela de seus pais sagrada terra,
Quão diferente desta em que há vivido
Os seus dias melhores! Vago e doce,
Este luar não alumia os serros
Estéreis, nem as últimas ruínas,
Nem as ermas planícies, nem aquele
Morno silêncio da região que fora
E que a história de todo amortalhara.
Ó torrentes antigas! águas santas
De Cédron! Já talvez o sol que passa,
E vê nascer e vê morrer as flores,
Todas no leito vos secou, enquanto
Estas murmuram plácidas e cheias,
E vão contando às deleitosas praias
Esperanças futuras. Longo e longo
O devolver dos séculos
Será, primeiro que a memória do homem
Teça a mortalha fria
Da região que inda tinge o albor da aurora.

III
Talvez, talvez no espírito fechado
Do ancião vagueavam lentamente
Estas ideias tristes. Junto à praia
Era a austera mansão, donde se via

Desenrolarem-se as serenas vagas
Do nosso golfo azul. Não a enfeitavam
As galas da opulência, nem os olhos
Entristecia co'o medonho aspecto
Da miséria; não pródiga nem surda
A fortuna lhe fora, mas aquela
Mediana sóbria, que os desejos
Contenta do filósofo, lhe havia
Dourado os tetos. Guanabara ainda
Não era a flor aberta
Da nossa idade, era botão apenas,
Que rompia do hastil, nascido à beira
De suas ondas mansas. Simples e rude,
Ia brotando a juvenil cidade,
Nestas incultas terras, que a lembrança
Recordava talvez do antigo povo,
E o guau alegre, e as ríspidas pelejas,
Toda essa vida que morreu.

IV

Sentada
Aos pés do velho estava a amada filha,
Bela como a açucena dos Cantares,
Como a rosa dos campos. A cabeça
Nos joelhos do pai reclina a moça,
E deixa resvalar o pensamento
Rio abaixo das longas esperanças
E namorados sonhos. Negros olhos
Por entre os mal fechados
Cílios estende à serra que recorta
Ao longe o céu. Morena é a face linda
E levemente pálida. Mais bela,
Nem mais suave era a formosa Ruth
Ante o rico Boaz, do que essa virgem,
Flor que Israel brotou do antigo tronco,

Corada ao sol da juvenil América.

V
Mudos viam correr aquelas horas
Da noite, os dois: ele voltando o rosto
Ao passado, ela os olhos ao futuro.
Cansam-lhe enfim ao pensamento as asas
De ir voando, através da espessa treva,
Frouxas as colhe, e desce ao campo exíguo
Da realidade. A delicada virgem
Primeiro volve a si; os lindos dedos
Corre-lhe ao longo da nevada barba,
E — “Pai amigo, que pensar vos leva
Tão longe a alma?” Estremecendo o velho:
— “Curiosa! — lhe disse —, o pensamento
E como as aves passageiras: voa
A buscar melhor clima. — Oposto rumo
Ias tu, alma em flor, aberta apenas,
Tão longe ainda do calor da sesta,
Tão remota da noite… Uma esperança
Te sorria talvez? Talvez, quem sabe,
Uns namorados olhos que me roubem,
Que te levem… Não córes, filha minha!
Esquecimento, não; lembrança ao menos
Ficar-te-á do paterno afeto; e um dia,
Quando eu na terra descansar meus ossos,
Haverás doce bálsamo no seio
Da afeição juvenil… Sim; não te acuso;
Ama: é a lei da natureza, eterna!
Ama: um homem será da nossa raça…”

VI
Estas palavras tais ouvindo a moça,
Turbada os olhos descaiu na terra,
E algum tempo ficou calada e triste,

Como no azul do céu o astro da noite,
Se uma nuvem lhe empana a meio a face.
Súbito a voz e o rosto alevantando,
Com dissimulação — pecado embora,
Mas inocente: — “Olhai, a noite é linda!
O vento encrespa molemente as ondas,
E o céu é todo azul e todo estrelas!
Formosa, oh! quão formosa a terra minha!
Dizei: além desses compridos serros,
Além daquele mar, à orla de outros,
Outras como esta vivem?”

VII
Fresca e pura
Era-lhe a voz, voz d’alma que sabia
Entrar no coração paterno. A fronte
Inclina o velho sobre o rosto amado
De Ângela. — Na cabeça ósculo santo
Imprime à filha; e suspirando, os olhos
Melancolicamente ao ar levanta,
Desce-os e assim murmura:
“Vaso é digno de ti, lírio dos vales,
Terra solene e bela. A natureza
Aqui pomposa, compassiva e grande,
No regaço recebe a alma que chora
E o coração que túmido suspira.
Contudo, a sombra pesarosa e errante
Do povo que acabou pranteia ainda
Ao longo das areias,
Onde o mar bate, ou no cerrado bosque
Inda povoado das relíquias suas,
Que o nome de Tupã confessar podem
No próprio templo augusto. Última e forte
Consolação é esta do vencido
Que viu tudo perder-se no passado,

E único salva do naufrágio imenso
O seu Deus. Pátria não. Uma há na terra
Que eu nunca vi… Hoje é ruína tudo,
E viuvez e morte. Um tempo, entanto,
Bela e forte ela foi; mas longe, longe
Os dias vão de fortaleza e glória
Escoados de todo como as águas
Que não volvem jamais. Óleo que a unge,
Finas telas que a vestem, atavios
De ouro e prata que o colo e os braços lhe ornam,
E a flor de trigo e mel de que se nutre,
Sonhos, são sonhos do profeta. É morta
Jerusalém! Oh! quem lhe dera os dias
Da passada grandeza, quando a planta
Da senhora das gentes sobre o peito
Pousava dos vencidos, quando o nome
Do que há salvo Israel, Moisés…”
“— Não! Cristo,
Filho de Deus! Só ele há salvo os homens!”
Isto dizendo, a delicada virgem
As mãos postas ergueu. Uma palavra
Não disse mais; no coração, entanto,
Murmurava uma prece silenciosa,
Ardente e viva, como a fé que a anima
Ou como a luz da lâmpada
A que não faltou óleo.

VIII
Taciturno
Esteve longo tempo o ancião. Aquela
Alma infeliz nem toda era de Cristo
Nem toda de Moisés; ouvia atento
A palavra da Lei, como nos dias
Do eleito povo; mas a doce nota
Do Evangelho não raro lhe batia

No alvoroçado peito
Soleníssima e pura… Descambava
No entanto a lua. A noite era mais linda,
E mais augusta a solidão. Na alcova
Entre a pálida moça. Da parede
Um Cristo pende; ela os joelhos dobra
Os dedos cruza e reza — não serena,
Nem alegre também, como costuma,
Mas a tremer-lhe nos formosos olhos
Uma lágrima.

IX

A lâmpada acendida
Sobre a mesa do velho, as largas folhas
Alumia de um livro. O máximo era
Dos livros todos. A escolhida lauda
Era a do canto dos cativos que iam
Pela ribas do Eufrates, relembrando
As desgraças da pátria. A sós, com eles,
Suspira o velho aquele salmo antigo:

Junto os rios da terra amaldiçoada
De Babilônia, um dia nos sentamos,
Com saudades de Sião amada.

As harpas nos salgueiros penduramos,
E ao relembrarmos os extintos dias
As lágrimas dos olhos desatamos.

Os que nos davam cruas agonias
De cativeiro, ali nos perguntavam
Pelas nossas antigas harmonias.

E dizíamos nós aos que falavam:
Como em terra de exílio amargo e duro

Cantar os hinos que ao Senhor louvavam?…

Jerusalém, se inda num sol futuro,
Eu desviar de ti meu pensamento
E teu nome entregar a olvido escuro,

A minha destra a frio esquecimento
Votada seja; apegue-se à garganta
Esta língua infiel, se um só momento

Me não lembrar de ti, se a grande e santa
Jerusalém não for minha alegria
Melhor no meio de miséria tanta.

Oh! lembra-lhes, Senhor, aquele dia
Da abatida Sião, lembra-lhos aos duros
Filhos de Edom, e à voz que ali dizia:

Arruinai-a, arruinai-a; os muros
Arrasemo-los todos; só lhe baste
Um montão de destroços mal seguros.

Filha de Babilônia, que pecaste,
Abençoado o que se houver contigo
Com a mesma opressão que nos mostraste!

Abençoado o bárbaro inimigo
Que os tenros filhos teus às mãos tomando,
Os for, por teu justíssimo castigo,
Contra um duro penedo esmigalhando!

PARTE II

I
Era naquela doce e amável hora

Em que vem branqueando a alva celeste,
Quando parece que remoça a vida
E toda se espreguiça a natureza.
Alva neblina que espalhara a noite
Frouxamente nos ares se dissolve,
Como de uns olhos tristes
Foge co'o tempo a já ligeira sombra
De consoladas mágoas. Vida é tudo,
E pompa e graça natural da terra,
Mas que não seja no ermo,
Onde seus olhos rútilos espraia
Livres a aurora, sem tocar vestígios
De obras caducas do homem, onde as águas
Do rio bebe a fugitiva corça,
Vivo aroma nos ares se difunde,
E aves, e aves de infinitas cores
Voando vão e revoando tornam,
Inda senhoras da amplidão que é sua,
Donde as há de fugir o homem um dia
Quando a agreste soidão entrar o passo
Criador que derruba. Já de todo
Nado era o sol; e à viva luz que inunda
Estes meus pátrios morros e estas praias,
Sorrindo a terra moça
Noiva parece que o virgíneo seio
Entrega ao beijo nupcial do amado.
E há de os fúnebres véus lançar a morte
Na verdura do campo? A natureza
A nota vibrará da extrema angústia
Neste festivo cântico de graças
Ao sol que nasce, ao Criador que o envia,
Como renovação de juventude?

II
Coava o sol pela miúda e fina

Gelosia da alcova em que se apresta
A recente cristã. Singelas roupas
Traja da ingênua cor que a natureza
Pintou nas plumas que primeiro brota
O seu pátrio guará. Vínculo frouxo
Mal lhe segura a luzidia trança,
        Como ao desdém lançada
Sobre a espádua gentil. Joia nenhuma,
Mais que seus olhos meigos, e essa doce
Modéstia natural, encanto, enlevo,
Casta flor que aborrece os mimos do horto,
E ama livre nascer no campo, à larga,
Rústica, mas formosa. Não lhe ensombram
As tristezas da véspera o semblante,
Nem da secreta lágrima na face
Ficou vestígio. — Descuidosa e alegre,
Ri-se, murmura uma cantiga, ou pensa,
E repete baixinho um nome… Oh! Se ele
Espreitá-la pudesse ali risonha,
A sós consigo, entre o seu Cristo e as flores
Colhidas ao tombar da extinta noite,
E vicejantes inda!

III

        De repente,
Aos ouvidos da moça enamorada
Chega um surdo rumor de soltas vozes,
Que ora crescendo vai, ora se apaga,
Estranho, desusado. Eram… São eles,
Os franceses, que vêm de longes praias
A cobiçar a pérola mimosa,
Niterói, na alva-azul concha nascida
De suas águas recatadas. Rege
O atrevido Duclerc a flor dos nobres,
Cuja tez branca requeimara o fogo

Que o vivo sol dos trópicos dardeja,
E as lufadas dos ventos do oceano.
Cobiçam-te eles, minha terra amada,
Como quando nas faixas sempre-verdes
Eras envolta; e rude, inda que belo,
O aspecto havias que poliu mais tarde
A clara mão do tempo. Inda repetem
Os ecos do recôncavo os suspiros
Dos que vieram a buscar a morte,
E a receberam dos varões possantes
Companheiros de Estácio. A todos eles,
Prole de Luso ou geração da Gália,
Cativara-os a naiade escondida,
E o sol os viu travados nessa longa
E sangrenta porfia, cujo prêmio
Era teu verde, cândido regaço.
Triunfara o trabuco lusitano
Naquele extinto século. Vencido,
O pavilhão francês volvera à pátria,
Pela água arrastando o longo crepe
De suas tristes, mortas esperanças,
Que vento novo o desfraldou nos ares?

IV
Ângela ouvira as vozes da cidade,
As vozes do furor. Já receosa,
Trêmula, foge à alcova e se encaminha
À câmara paterna. Ia transpondo
A franqueada porta… e para. O peito
Rompe-lho quase o coração — tamanho
É o palpitar, um palpitar de gosto,
De surpresa e de susto. Aqueles olhos,
Aquela graça máscula do gesto,
Graça e olhos são dele, o amado noivo,
Que entre os mais homens elegeu sua alma

Para o vínculo eterno… Sim, que a morte
Pode arrancar ao seio humano o alento
Último e derradeiro; os que deveras
Unidos foram, volverão unidos
A mergulhar na eternidade. Estava
Junto do velho pai o gentil moço,
Ele todo agitado, o ancião sombrio,
Calados ambos. A atitude de ambos,
O misterioso, gélido silêncio,
Mais que tudo, a presença nunca usada
Daquele homem ali, que mal a espreita
De longe e a furto, nos instantes breves
Em que lhe é dado vê-la, tudo à moça
O ânimo abala e o coração enfia.

V

Mas o tropel de fora avulta e cresce
E os três acorda. A virgem, lentamente,
Rosto inclinado ao chão, transpõe o espaço
Que dos dois a separa. O tenro colo
Curva ante o pai, e na enrugada destra
O ósculo imprime, herdada usança nossa
De filial respeito. As mãos lhe toma
Enternecido o velho; olhos com olhos
Alguns instantes rápidos ficaram,
Até que ele, voltando o rosto ao moço:
“— Perdoai — disse — se paterno afeto
Me atou a língua. Vacilar é justo
Quando à pobre ruína a flor lhe pedem
Que única lhe nasceu — única adorna
A aridez melancólica do extremo,
Pálido sol… Não protesteis! Roubá-la,
Arrancá-la aos meus últimos instantes,
Não o fareis de certo. Pouco importa
Dês que a metade lhe levais da vida,

Dês que seu coração, convosco parte
Afeições minhas. — Ao demais, o sangue
Que lhe corre nas veias condenado,
Nuno, será dos vossos…” Longo e frio
Olhar estas palavras acompanha,
Como a arrancar-lhe o pensamento interno.
A donzela estremece. Nuno o alento
Recobra e fala: — “Puro sangue é ele,
Se lhe corre nas veias. Tão mimosa,
Cândida criatura, alma tão casta,
Inda nascida entre os incréus da Arábia,
Deus a votara à conversão e à vida
Dos eleitos do céu. Águas sagradas
Que a lavaram no berço, já nas veias
O sangue velho e impuro lhe trocaram
Pelo sangue de Cristo…”

VII

Neste instante
Cresce o tumulto exterior. A virgem
Medrosa toda se conchega ao colo
Do velho pai. “Ouvis? Falai! é tempo!”
Nuno prossegue. — “Este comum perigo
Chama os varões à ríspida batalha;
Com eles vou. Se um galardão, entanto,
Merecer de meus feitos, não à pátria
Irei pedi-lo; só de vós espero,
Não o melhor, mas o único na terra,
Que a minha vida…” Rematar não pôde
Esta palavra. Ao escutar-lhe a nova
Da iminente peleja
E a decisão de combater por ela,
Luteiras sente as forças esvair-lhe
A donzela, e bem como ao rijo vento
Inclina o colo o arbusto

Nos braços desmaiou do pai. Volvida
A si, na palidez do rosto o velho
Atenta um pouco, e suspirando: “As armas
Empunhai; combatei; Ângela é vossa.
Não de mim a havereis: ela a si mesma
Toda nas vossas mãos se entrega.
Morta Ou feliz é a escolha; não vacilo:
Seja feliz, e folgarei com ela…”

VIII
Sobre a fronte dos dois, as mãos impondo
Ao seio os conchegou, bem como a tenda
Do patriarca santo agasalhava
O moço Isaac e a delicada virgem
Que entre os rios nasceu. Delicioso
E solene era o quadro; mas solene
E delicioso embora, ia esvair-se
Qual celeste visão, que acende a espaços
O ânimo do infeliz. A guerra, a dura
Necessidade de imolar os homens,
Por salvar homens, a terrível guerra
Corta o amoroso vínculo que os prende
E à moça o riso lhe converte em lágrimas.
Mísera és tu, pálida flor; mas sofre
Que o calor deste sol te acurve o cálice,
Morta, não; nem já murcha — mas apenas
Como cansada de queimor do estio.
Sofre; a tarde virá serena e branda
A reviver-te o alento; a fresca noite
Choverá sobre ti piedoso orvalho
E mais risonha surgirás à aurora.

IX
Foge à estância da paz o ardido moço;
Esperança, fortuna, amor e pátria

A guerrear o levam. Já nas veias
O vivo sangue irrequieto pulsa,
Como ansioso de correr por ambas,
A bela terra e a suspirada noiva.
Triste quadro a seus olhos se apresenta;
Nos femininos rostos vê pintados
Incerteza e terror; lamentos, gritos
Soam de entorno. Voam pelas ruas
Homens de guerra; homens de paz se aprestam
Para a crua peleja; e, ou nobre estância,
Ou choupana rasteira, armado é tudo
Contra a forte invasão. Nem lá se deixa
Quieto, a sós com Deus, na estreita cela,
O solitário monge que às batalhas
Fugiu da vida. O patrimônio santo
Cumpre salvá-lo. Cruz e espada empunha,
Deixa a serena região da prece
E voa ao torvelinho do combate.

X

Entre os fortes alunos que dirige
O ardido Bento, a perfilar-se corre
Nuno. Estes são os que o primeiro golpe
Descarregam no atônito inimigo.
Do militar ofício ignoram tudo,
De armas não sabem; mas o brio e a honra
E a lembrança da terra em que primeiro
Viram a luz, e onde o perdê-la é doce,
Essa a escola lhes foi. Pasma o inimigo
Do nobre esforço e galhardia rara,
Com que inda nos umbrais da vida que orna
Tanta esperança, tanto sonho de ouro,
Resolutos a morte encaram, prestes
    A retalhar nas dobras
Da vestidura fúnebre da pátria

O piedoso lençol que os leve à campa,
Ou com ela cingir o eterno louro.

XI
Ó mocidade, ó baluarte vivo
Da cara pátria! Já perdida é ela,
Quando em teu peito entusiasmo santo
E puro amor se extingue, e àquele nobre,
Generoso despejo e ardor antigo
Sucede o frio calcular, e o torpe
Egoísmo, e quanto há aí no humano peito,
Que a natureza não criou nem ama,
Que é fruto nosso e podre… Muitos caem
Mortos ali. Que importa? Vão seguindo
Avante os bravos, que a invasão caminha
Implacável e dura, como a morte,
A pelejar e a destruir. Tingidas
        Ruas de estranho sangue
E sangue nosso, lacerados membros,
Corpos de que há fugido a alma cansada,
E o denso fumo e os fúnebres lamentos,
Quem nessa confusão, miséria e glória
Conhecerá da juvenil cidade
O aspecto, a vida? Aqui da infância os dias
Nuno vivera, à vicejante sombra
Do seu pátrio arvoredo, ao som das vagas
Que inda batendo vão na amada areia;
Risos, jogos da verde meninice,
Esta praia lhe lembra, aquela pedra,
A mangueira do campo, a tosca cerca
De espinheiro e de flores enlaçadas,
A ave que voa, a brisa que suspira,
Que suspira como ele há suspirado,
Quando rompendo o coração do peito
Ia-lhe empós dessa visão divina,

Realidade agora… E há de perdê-las
Pátria e noiva? Esta ideia lhe esvoaça
Torva e surda no cérebro do moço,
E ao contraído espírito redobra
Ímpeto e forças. Rompe
Por entre a multidão dos seus, e investe
Contra o duro inimigo; e as balas voam,
E com elas a morte, que não sabe
Dos escolhidos seus a terra e o sangue,
E indistintos os toma; ele, no meio
Daquele horrível turbilhão, parece
Que a faísca do gênio o leva e anima,
Que a fortuna o votara à glória.

XII

Soam
Enfim os gritos de triunfo; e o peito
Do povo que lutou respira à larga,
Como ao que, após árdua subida, chega
Ao cimo da montanha, e ao longe os olhos
Estende pelo azul dos céus, e a vida
Bebe nesse ar mais puro. Farto sangue
A vitória custara; mas, se em meio
De tanta glória há lágrimas, soluços,
Gemidos de viuvez, quem os escuta,
Quem as vê essas lágrimas choradas
Na multidão da praça que troveja
E folga e ri? O sacro bronze que usa
Os fiéis convidar à prece, e a morte
Do homem pranteia lúgubre e solene,
Ora festivo canta
O comum regozijo; e pela aberta
Porta dos templos entra a frouxo o povo
A agradecer com lágrimas e vozes
O triunfo — piedoso instinto da alma,

Que a Deus levanta o pensamento e as graças.

XIII
Tu, mancebo feliz, tu bravo e amado,
Voa nas asas rútilas e leves
Da fortuna e do amor. Como ao indiano,
Que, ao regressar das porfiadas lutas,
Por estas mesmas regiões entrava,
A encontrá-lo saía a meiga esposa,
— A recente cristã, entre assustada
E jubilosa coroará teus feitos
Co'a melhor das capelas que hão pousado
Em fronte de varão — um doce e longo
Olhar que inteiro encerra a alma que chora
De gosto e vida! Voa o moço à estância
Do ancião; e ao pôr na suspirada porta
Olhos que traz famintos de encontrá-la,
Frio terror lhe empece os membros.
Frouxo la o sol transmontando; lenta a vaga
Melancolicamente ali gemia,
E todo o ar parecia arfar de morte.
Qual se pálida a vira, já cerrados
        Os desmaiados olhos,
        Frios os doces lábios
Cansados de pedir aos céus por ele,
Nuno estacara; e pelo rosto em fio
O suor lhe caiu da extrema angústia;
        Longo tempo vacila;
Vence-se enfim, e entra a mansão da esposa.

XIV
Quatro vultos na câmara paterna
        Eram. O pai sentado,
Calado e triste. Reclinada a fronte
No espaldar da cadeira, a filha os olhos

E o rosto esconde, mas tremor contínuo
De um abafado soluçar o esbelto
Corpo lhe agita. Nuno aos dois se chega;
Ia a falar, quando a formosa virgem,
Os lacrimosos olhos levantando,
Um grito solta do íntimo do peito
E se lhe prostra aos pés: “Oh! vivo, és vivo!
Inda bem… Mas o céu, que por nós vela,
Aqui te envia… Salva-o tu, se podes,
Salva meu pobre pai!” Estremecendo
Nela e no velho fita Nuno os olhos,
E agitado pergunta: “Qual ousado
Braço lhe ameaça a vida?” Cavernosa
Uma voz lhe responde: “O santo ofício!”
Volve o mancebo o rosto
E o merencório aspecto
De dois familiares todo o sangue
Nas veias lhe gelou.

XV

Solene o velho
Com a voz, não frouxa, mas pausada, fala:
“— Vês? Todo o brio, todo o amor no peito
Te emudeceu. Só lastimar-me podes,
Salvar-me, nunca. O cárcere me aguarda,
E a fogueira talvez; cumpri-la, é tempo,
A vontade de Deus. Tu, pai e esposo
Da desvalida filha que aí deixo,
Nuno, serás. A relembrar com ela
Meu pobre nome, aplacareis a imensa
Cólera do Senhor…” Sorrindo irônico,
Estas palavras últimas lhe caem
Dos lábios tristes. Ergue-se: “Partamos!
Adeus! Negou-me Aquele que no campo
Deixa a árvore anciã perder as folhas

No mesmo ponto em que as nutriu viçosas,
Negou-me ver por estas longas serras
Ir-se-me o último sol. Brando regaço
A filial piedade me daria
Em que eu dormisse o derradeiro sono,
E em braços de meu sangue transportado
Fora em horas de paz e de silêncio
Levado ao leito extremo e eterno. Vive
Ao menos tu…”

XVI

Um familiar lhe corta
O adeus último: “Vamos: é já tempo!”
Resignado o infeliz, ao seio aperta
A filha, e todo o coração num beijo
Lhe transmitiu, e a caminhar começa.
Ângela os lindos braços sobre os ombros
Trava do austero pai; flores disséreis
De parasita, que enroscou seus ramos
Pelo cansado tronco, estéril, seco
De árvore antiga: “Nunca! Hão de primeiro
A alma arrancar-me! Ou se heis pecado, e a morte
Pena há de ser da cometida culpa,
Convosco descerei à campa fria,
Juntos a mergulhar na eternidade.
Israel tem vertido
Uma mar de sangue. Embora! à tona dele
Verdeja a nossa fé, a fé que anima
O eleito povo, flor suave e bela
Que o medo não desfolha, nem já seca
Ao vento mau da cólera dos homens!”

XVII

Trêmula a voz do peito lhe saía.
Das mãos lhe trava um dos algozes. Ela

Entrega-se risonha,
Como se o cálix da amargura extrema
Pelos meles da vida lhe trocassem
Celeste e eterna. O coração do moço
Latejava de espanto e susto. Os olhos
Pousa na filha o desvairado velho.
Que ouviu? — Atenta nela; o lindo rosto
O céu não busca jubiloso e livre,
Antes, como travado de agra pena,
Pende-lhe agora ao chão. Dizia acaso
Entre si mesma uma oração, e o nome
De Jesus repetia, mas tão baixo,
Que o coração do pai mal pôde ouvir-lho.
Mas ouviu-lho; e tão forte amor, tamanho
Sacrifício da vida a alma lhe rasga
E deslumbra. Escoou-se um breve tempo
De silêncio; ele e ela, os triste noivos,
Como se a eterna noite os recebera,
Gelados eram; levantar não ousam
Um para o outro os arrasados olhos
De mal contidas e teimosas lágrimas.

XVIII

Nuno enfim, lentamente e a custo arranca
Do coração estas palavras: “Fora
Misericórdia ao menos confessá-lo
Quando ao fogo do bárbaro inimigo
Me era fácil deixar o derradeiro
Sopro da vida. Prêmio é este acaso
De tamanho lidar? Que mal te hei feito,
Porque me dês tão bárbara e medonha
Morte, como esta, em que o cadáver guarda
Inteiro o pensamento, inteiro o aspecto
Da vida que fugiu?” Ângela os olhos
Magoados ergue; arfa-lhe o peito aflito,

Como o dorso da vaga que intumesce
A asa da tempestade. “Adeus!” suspira
E a fronte abriga no paterno seio.

XIX
O rebelde ancião, domado entanto,
Afracar-se-lhe sente dentro d’alma
O sentimento velho que bebera
Com o leite dos seus; e sem que o lábio
Transmita a ouvidos de homem
O duvidar do coração, murmura
Dentro de si: “Tão poderosa é essa
Ingênua fé, que inda negando o nome
Do seu Deus, confiada aceita a morte,
E guarda puro o sentimento interno
Com que o véu rasgará da eternidade?
Ó Nazareno, ó filho do mistério,
Se é tua lei a única da vida
Escreve-ma no peito; e dá que eu veja
Morrer comigo a filha de meus olhos
E unidos irmos, pela porta imensa
Do teu perdão, à eternidade tua!”

XX
Mergulhara de todo o sol no ocaso,
E a noite, clara, deliciosa e bela,
A cidade cobriu — não sossegada,
Como costuma — porém leda e viva,
Cheia de luz, de cantos e rumores,
Vitoriosa enfim. Eles, calados,
Foram por entre a multidão alegre,
A penetrar o cárcere sombrio.

Donde ao mar passarão, que os leve às praias
Da ancião Europa. Carregado o rosto,

Ia o pai; ela, não. Serena e meiga,
Entra afoita o caminho da amargura,
A custo sofreando internas mágoas
Da amarga vida, breve flor como ela,
Que inda mais breve a mente lhe afigura.
Anjo, descera da região celeste
A pairar sobre o abismo; anjo, subia
De novo à esfera luminosa e eterna,
Pátria sua. Levar-lhe-á Deus em conta
O muito amor e o padecer extremo,
Quando romper a túnica da vida
E o silêncio imortal fechar seus lábios.

A visão de Jaciúca

Où sont ces âmes guerrières… et ces arcs
Qu'on ne vit jamais tendus en vain?
Bossuet: Orais. fun. de la princesse Palatine.

Prestes de novo a batalhar, chegavam
Os valentes guerreiros. Mas onde ele,
O duro chefe da indomável tribo,
O senhor das montanhas? Afirmava
Tatupeba que o vira, antes da aurora,
Erguer-se, e ao longo do vizinho rio,
Por algum tempo caminhar calado,
Como se o abafara um pensamento
E lhe impedira o sono. Vão receio
De batalhar? Oh! não! Quase na infância,
A torva catadura viu da guerra,
Ofício de homens, que aprendeu brincando
Com seu pai, extremado entre os guerreiros,
E na bravura e na prudência; a frecha
Ninguém soubera menear como ele,
Nem mais veloz, nem mais certeira nunca.

***

A lentos passos caminhando chega,
Enfim, o bravo Jaciúca. Torvo
E merencório traz o duro aspecto.
“— Vamos (diz ele) a descansar na taba,
Entre festas e danças; penduremos
As armas nossas, que sobeja há sido
A glória, e a doce paz nos chama.”
Leve,
Surdo rumor entre os guerreiros soa;
Vai subindo, é rugido, é já tumulto,
Como o grunhir de tajaçus no mato,
Que se aproxima e cresce. Jaciúca
Olhos quietos pelo campo estende;
Seu feio rosto é como a rocha dura
Que o raio quebra, mas não lasca o vento.
Fecha os lábios e pensativo espera.

***

Tatupeba, que a raiva a custo esconde,
Ergue-se então; crava-lhe os fulvos olhos,
Como a afiada ponta de uma frecha.
Seu porte, entre os irmãos, semelha à vista
Jequitibá robusto; mais que todos,
Terror inspira e universal respeito.
Ergue-se e fala: “— Longos sóis hei visto,
Pelejei muitas guerras; a meu lado
Vi cair mais valentes do que folhas
Arranca o furacão; mas nunca o ânimo
Dos lidadores abalou a palavra
Como essa tua; nunca os braços nossos
Ficar deixaram nos desertos campos
Os ossos não vingados dos guerreiros.
Que gênio mau te insinuou tal crime?”

Assim falando, Tatupeba o solo
Com a planta feriu. Os olhos todos
Pendem da boca do sombrio chefe.
Silencioso Jaciúca ouvira
As falas do guerreiro; silencioso
E quieto ficou. Após instantes,
A fronte sacudiu, como expelindo
Ideias más que o cérebro lhe turvam,
E a voz lhe rompe do íntimo do peito.

***

“Ó guerreiros (diz ele), aqui deitados
Estivestes a noite, e toda inteira
A dormistes de certo; eu, não distante,
Do rio à margem a trabalhar comigo,
Afiava na mente atra vingança;
Até que os frouxos membros descaíram
Sobre a macia relva, e um tempo largo
Assim fiquei entre vigília e sono.
Viam meus olhos ondular as águas,
Mas no alheado pensamento os ecos
Sussurravam da infância. Um gênio amigo
Aos tempos me levava em que no rosto
De meu pai aprendi, com frio pasmo,
A rara intrepidez, válida herança,
Que tanto custa ao pérfido inimigo.

***

De repente, uma luz pálida e triste
Inunda o campo: transparente névoa
E luminosa aquilo parecia,
Ou baço refletir da branca lua
Que nuvens cobrem. Lívido e curvado,
Içaíba a meus olhos aparece.

Vi-o qual era antes da fria morte;
Só a expressão do rosto lhe mudara;
Enérgicas não tinha, mas serenas
As feições. “Vem comigo!” Assim me fala
O extinto bravo; e, súbito estreitando
Ao peito o corpo do saudoso amigo,
Juntos voamos à região das nuvens.
“Olha!” disse Içaíba, e o braço alonga
Para a terra. Ó guerreiros! largo espaço
Era presa de alheio senhorio.
Fitei os olhos mais; e pouco a pouco,
Como enche o rio e todo o campo alaga,
Umas gentes estranhas se estendiam
De sertão em sertão. Presas do fogo
As matas vi, abrigo do guerreiro,
E ao torvo incêndio e às invasões da morte
Vi as tribos fugir, ceder a custo,
Com lágrimas alguns, todos com sangue,
A virgem terra ao bárbaro inimigo.
Mau vento os trouxe de remota praia
Aqueles homens novos, jamais vistos
De guerreiro ancião, a quem não coube
Sequer a glória de morrer contente
E todo reviver na ousada prole.
Era o termo da vida que chegara
Ao povo de Tupã! Grito de morte
Único enchia os ares — um suspiro
De tristeza e terror, que reboava
Pelos recessos da floresta antiga
E talvez ameigava o peito às feras…
Surdos manitôs deixado haviam
Os seus fortes heróis; surdos se foram
Entre os gênios folgar da raça nova,
E rir talvez das lágrimas choradas
Pelo olhos das virgens… Oh! se ao menos
Fora pranto de livres! Era a morte

A menor das angústias; vi curvada
E cativa rojar no pó da terra
A fronte do guerreiro, agora altiva,
Livre, como o condor que frecha as nuvens;
Não canitar a cinge, mas vergonha,
Melancólico adorno do vencido.

***

O rosto desviei do estranho quadro.
“Olha!” repete o pálido Içaíba.
Olhei de novo, e na saudosa taba,
Que os nossos arcos defender souberam,
Em vez da sombra do piaga santo,
Que, ao som do maracá, colhia as vozes
Do pensamento eterno, e as infundia
No seio do guerreiro, como o fumo
Do petum lhe dobrava ímpeto e força,
Um vulto descobri de vestes negras,
Nua quase a cabeça, e cor de espuma
Alguns cabelos raros. Tinha o rosto
Alvo e quieto. Em suas mãos sustinha
Extenso lenho com dois curtos braços.
Ia só; todo o campo era deserto.
Nem um guerreiro! um arco! — A tribo?
“— Extinta.”

***

“A tal palavra, uma pesada sombra
A vista me apagou, e pela face
Senti rolar a lágrima primeira.
O sinistro espetáculo mudara.
Ao dissipar-se a nuvem de meus olhos
Achei-me junto do vizinho rio,
Reclinado como antes, e defronte

A pálida figura de Içaíba.
‘— Torna à taba’, me disse o extinto moço;
‘Luas e luas volverão no espaço
Antes da morte, mas a morte é certa,
E terrível será. Nação bem outra,
Sobre as ruínas da valente raça
Virá sentar-se, e brilhará na terra
Gloriosa e rica. Uma chorada lágrima,
Talvez, talvez, no meio dos triunfos
Há de ser a tardia, escassa paga
Da morte nossa. Poupa ao menos essa
Derradeira esperança de guardá-lo
Todo o valor para o supremo dia
E com honra ceder a estranhas hostes;
Salva ao menos as últimas relíquias
Desta nação vencida; não se rasguem
Peitos que irmãos ao mesmo sol nasceram
E Anhangá fez contrários… Todos eles
Poucos serão para a tremenda luta,
Mas de sobra hão de ser para chorá-la.’

***

“Assim falara o pálido Içaíba;
Alguns instantes contemplou meu rosto,
Calado e firme. A cachoeira ao longe
Interrompia apenas o silêncio;
E eu morto, eu mesmo me sentia morto.
Ele um triste suspiro magoado
Soltou do peito; os apagados olhos
Às estrelas ergueu, sereno e triste,
E de novo rompendo o voo aos ares,
Como uma frecha penetrou nas nuvens.

A Gonçalves Dias

Ninguém virá, com titubeantes passos,
E os olhos lacrimosos, procurando
O meu jazigo…
Gonçalves Dias. *Últimos Cantos*.
Tu vive e goza a luz serena e pura.
J. Basílio da Gama. *Uraguai*, c. V.

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,
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 leito!
Não te coube dormir no chão amado,
Onde a luz frouxa da serena lua,
Por noite silenciosa, entre a folhagem
Coasse os raios úmidos e frios,
Com que ela chora os mortos… derradeiras
Lágrimas certas que terá na campa

O infeliz que não deixa sobre a terra
Um coração ao menos que o pranteie.

***

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,
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.

***

Oh! sobre a terra em que pousaste um dia,
Alma filha de Deus, ficou teu rasto
Como de estrela que perpétua fulge!
Não viste as nossas lágrimas; contudo
O coração da pátria as há vertido.
Tua glória as secou, bem como orvalho
Que a noite amiga derramou nas flores
E o raio enxuga da nascente aurora.

Na mansão a que foste, em que ora vives,
Hás de escutar um eco do concerto
Das vozes nossas. Ouvirás, entre elas,
Talvez, em lábios de indiana virgem!
Esta saudosa e suspirada nênia:

***

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

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!”

Os semeadores (Século XVI)

Eis aí saiu o que semeia a semear.
Math. XIII, 3

Vós os que hoje colheis, por esses campos largos,
O doce fruto e a flor,
Acaso esquecereis os ásperos e amargos
Tempos do semeador?

Rude era o chão; agreste e longo aquele dia;
Contudo, esses heróis
Souberam resistir na afanosa porfia
Aos temporais e aos sóis.

Poucos; mas a vontade os poucos multiplica,
E a fé, e as orações
Fizeram transformar a terra pobre em rica
E os centos em milhões.

Nem somente o labor, mas o perigo, a fome,
O frio, a descalcês,
O morrer cada dia uma morte sem nome,
O morrê-la, talvez,

Entre bárbaras mãos, como se fora crime,
Como se fora réu
Quem lhe ensinara aquela ação pura e sublime
De as levantar ao céu!

Ó Paulos do sertão! Que dia e que batalha!
Venceste-a; e podeis
Entre as dobras dormir da secular mortalha;
Vivereis, vivereis!

A flor do embiruçu

Noite, melhor que o dia, quem não te ama?
Filinto Elísio

Quando a noturna sombra envolve a terra
E à paz convida o lavrador cansado,
À fresca brisa o seio delicado
A branca flor do embiruçu descerra.

E das límpidas lágrimas que chora
A noite amiga, ela recolhe alguma;
A vida bebe na ligeira bruma,
Até que rompe no horizonte a aurora.

Então, à luz nascente, a flor modesta,
Quando tudo o que vive alma recobra,
Languidamente as suas folhas dobra,
E busca o sono quando tudo é festa.

Suave imagem da alma que suspira
E odeia a turba vã! da alma que sente
Agitar-se-lhe a asa impaciente
E a novos mundos transportar-se aspira!

Também ela ama as horas silenciosas,
E quando a vida as lutas interrompe,
Ela da carne os duros elos rompe,
E entrega o seio às ilusões viçosas.

É tudo seu — tempo, fortuna, espaço,
E o céu azul e os seus milhões de estrelas;
Abrasada de amor, palpita ao vê-las,
E a todas cinge no ideal abraço.

O rosto não encara indiferente,
Nem a traidora mão cândida aperta;

Das mentiras da vida se liberta
E entra no mundo que jamais não mente.

Noite, melhor que o dia; quem não te ama?
Labor ingrato, agitação, fadiga,
Tudo faz esquecer tua asa amiga
Que a alma nos leva onde a ventura a chama.

Ama-te a flor que desabrocha à hora
Em que o último olhar o sol lhe estende,
Vive, embala-se, orvalha-se, recende,
E as folhas cerra quando rompe a aurora.

Última jornada

> Ils croyent les âmes eternelles, et celles qui ont bien
> merité des dieux estre logees à l'endroict du ciel où le
> soleil se leve; les mauldictes, du costé de l'occident.
> Montaigne, *Essais*, Liv. I, C. XXX

I

E ela se foi nesse clarão primeiro,
Aquela esposa mísera e ditosa;
E ele se foi o pérfido guerreiro.

Ela serena ia subindo e airosa,
Ele à força de incógnitos pesares
Dobra a cerviz rebelde e lutuosa.

Iam assim, iam cortando os ares,
Deixando em baixo as fértiles campinas,

E as florestas, e os rios e os palmares.

Oh! cândidas lembranças infantinas!
Oh! vida alegre da primeira taba!
Que aurora vos tomou, aves divinas?

Como um tronco do mato que desaba,
Tudo caiu; lei bárbara e funesta:
O mesmo instante cria e o mesmo acaba.

De esperanças tamanhas o que resta?
Uma história, uma lágrima chorada
Sobre as últimas ramas da floresta.

A flor do ipê a viu brotar magoada,
E talvez a guardou no seio amigo,
Como lembrança da estação passada.

Agora os dois, deixando o bosque antigo,
E as campinas, e os rios e os palmares,
Para subir ao derradeiro abrigo,
Iam cortando lentamente os ares.

II

E ele clamava à moça que ascendia:
“— Oh! tu que a doce luz eterna levas,
E vás viver na região do dia,

Vê como rasgam bárbaras e sevas
As tristezas mortais ao que se afunda
Quase na fria região das trevas!

Olha esse sol que a criação inunda!
Oh quanta luz, oh quanta doce vida

Deixar-me vai na escuridão profunda!

Tu ao menos perdoa-me, querida!
Suave esposa, que eu ganhei roubando,
Perdida agora para mim, perdida!

Ao maldito na morte, ao miserando,
Que mais lhe resta em sua noite impura?
Sequer alívio ao coração nefando.

Nos olhos trago a tua morte escura.
Foi meu ódio cruel que há decepado,
Ainda em flor, a tua formosura.

Mensageiro de paz, era enviado
Um dia à taba de teus pais, um dia
Que melhor fora se não fora nado.

Ali te vi; ali, entre a alegria
De teus fortes guerreiros e donzelas,
Teu doce rosto para mim sorria.

A mais bela eras tu entre as mais belas,
Como no céu a criadora lua
Vence na luz as vividas estrelas.

Gentil nasceste por desgraça tua;
Eu covarde nasci; tu me seguiste;
E ardeu a guerra desabrida e crua.

Um dia o rosto carregado e triste
À taba de teus pais volveste, o rosto
Com que alegre e feliz dali fugiste.

Tinha expirado o passageiro gosto,

Ou o sangue dos teus, correndo a fio,
Em teu seio outro afeto havia posto.

Mas, ou fosse remorso, ou já fastio,
Ias-te agora leve e descuidada,
Como folha que o vento entrega ao rio.

Oh! corça minha fugitiva e amada!
Anhangá te guiou por mau caminho,
E a morte pôs na minha mão fechada.

Feriu-me da vingança agudo espinho;
E fiz-te padecer tão cruas penas,
Que inda me dói o coração mesquinho.

Ao contemplar aquelas tristes cenas,
As aves, de piedosas e sentidas,
Chorando foram sacudindo as penas.

Não viu o cedro ali correr perdidas
Lágrimas de materno amado seio;
Viu somente morrer a flor das vidas.

O que mais houve da floresta em meio
O sinistro espetáculo, de certo
Nenhum estranho contemplá-lo veio.

Mas, se alguém penetrasse no deserto
Vira cair pesadamente a massa
Do corpo do guerreiro; e o crânio aberto,

Como se fora derramada taça,
Pela terra jazer, ali chamando
O feio grasno do urubu que passa.

Em vão a arma do golpe irão buscando,
Nenhuma houve; nem guerreiro ousado
A tua morte ali foi castigando

Talvez, talvez Tupã, desconsolado,
A pena contemplou maior do que era
O delito; e de cólera tomado,

Ao mais alto dos Andes estendera
O forte braço, e da árvore mais forte
A seta e o arco vingador colhera;

As pontas lhe dobrou, da mesma sorte
Que o junco dobra, sussurrando o vento,
E de um só tiro lhe enviou a morte.”

Ia assim suspirando este lamento,
Quando subitamente a voz lhe cala,
Como se a dor lhe sufocara o alento.

No ar se perdera a lastimosa fala,
E o infeliz, condenado à noite escura,
Os dentes range e treme de encontrá-la.

Leva os olhos na viva aurora pura
Em que vê penetrar, já longe, aquela
Doce, mimosa, virginal figura.

Assim no campo a tímida gazela
Foge e se perde; assim no azul dos mares
Some-se e morre fugidia vela.

E nada mais se viu flutuar nos ares;
Que ele, bebendo as lágrimas que chora,
Na noite entrou dos imortais pesares,

E ela de todo mergulhou na aurora.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira A. D'Almeida. Nova York: Sociedade Americana da Bíblia, 1860.

_____. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. Londres: Spottiswoode & Cia., 1864.

ALVES, M. C. R. *O poeta-leitor*: um estudo das epígrafes hugoanas em Álvares de Azevedo. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

AMPARO, F. V. S. Um Don Juan machadiano. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais*… São Paulo: USP, 2008. s/p.

ASSIS, M. À Ilma. Sra. D. P. J. A. *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, n. 103, p. 4, jan. 1854.

_____. Ela. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 539, p. 3, jan. 1855a.

_____. Teu canto. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 600, p. 4, jul. 1855b.

_____. Um sorriso. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 609, p. 4, ago. 1855c.

_____. A saudade. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 632, p. 3, out. 1855d.

_____. No álbum do Sr. F. G. Braga. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 634, p. 3, out. 1855e.

_____. O profeta. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 644, p. 3, nov. 1855f.

_____. Á S. M. o Imperador, o Senhor D. Pedro II. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 654, p. 1, dez. 1855g.

_____. A***. *A Marmota*, Rio de Janeiro, n. 910, p. 2, dez. 1857.

_____. Vem! *O Paraíba*, Petrópolis, n. 37, p. 2, abr. 1858.

_____. Nunca mais. *O Paraíba*, Petrópolis, n. 54, p. 2, abr. 1859.

_____. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.

_____. *Falenas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1870.

_____. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: B. L Garnier, 1872.

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

_____. Notas semanais. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 187, s/p, 7 jul. 1878.

_____. As náufragas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 107, p. 2, abr. 1887.

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

_____. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

_____. *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.

_____. *Correspondência de Machado de Assis*: tomo II, 1870-1889. Coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto, v. 92).

AZEVEDO, A. *Poesias de Manuel Antônio Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1853.

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. Machado de Assis poeta. In: ASSIS, M. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

_____. O poeta. In: ASSIS, M. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III, p. 11-14.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em: <http://ideafixa.com/wpcontent/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2014.

BONIFACE, A.; JANIN, J. *Une lecture par jour, nouvelles leçons de litterature, historiques, morales et religieuses*. Mons: Libraire d'Éducation de Manceaux-Hoyois, 1839.

BOSSUET, J. *Oraison funèbres*. Paris: Libraire de Firmin Didot Frères, 1855.

BRAGA, F. G. Saudades de Pernambuco. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 534, p. 2, dez. 1854.

_____. Ao senhor. J. M. M. d'Assis. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 636, p. 4, out. 1855.

_____. *Tentativas poéticas*. Rio de Janeiro: Tipografia de Nicolau Lobo Vianna & Filhos, 1856.

BRANDÃO, R. S. 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.

BRIZEUX, A. *Oeuvres complètes*. Paris: Michel Lévy Frères, 1860.

CAMÕES, L. V. *Obras*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1861. v. II.

_____. *Obras completas*. Lisboa: Livraria Editora, 1912. v. 1.

CANDIDO, A. Literatura comparada. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 211-215.

CASTILHO, A. M.; CORDEIRO, A. X. R. *Almanaque de lembranças luso-brasileiro para o ano de 1863*. Lisboa: Sociedade Typograhica Franco-Portugueza, 1862.

CERVANTES, M. *Obras*: Don Quijote. Paris: Baudry, 1841a. Tomo I.

_____. *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*: Galatea, Viaje al Parnáso y Obras Dramáticas. Paris: Baudry, 1841b.

_____. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho. 2005. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/quixote2.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2017.

CIBRÃO, E. *Poesias*: 1857-1860. Paris: Imprimiere de P.-A. Bourdier et Cie, 1861.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CROW, J. A. *An anthology of Spanish poetry*: from the beginnings to the present day including both Spain and Spanish America. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1979.

CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 307.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, n. 144, 1861a.

_____. Rio de Janeiro, n. 148, 1861b.

_____. 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.

ELÍSIO, F. et al. *Parnaso lusitano*. Paris: Casa de J. P. Aillaud, 1827.

_____. *Versos*. [S.d.]. Disponível em: <ftp://dinis.linguateca.pt/pub/claudia/FMN_Obras_IV.txt>. Acesso em: 15 jan. 2015.

ELIZALDE, I. Sobre el autor del soneto “No me mueve mi Dios para quererte…” y su repercusión en el mundo literario. *Revista de Literatura*, tomo 13, n. 25-26, p. 3-29, 1958.

FARCY, J. G. *Reliquiae*. Paris: Classique de L. Hachette, 1831.

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.

GARÇÃO, P. A. C. *Obras poéticas*. Lisboa: Officina Typográfica, 1778.

GAUTIER, T. *Premières poésies*: 1830-1845. Paris: Charpentier et Cie., 1870.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê, 2009.

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.

_____. Os percalços lusitanos de Machado de Assis. *Valor Econômico*, São Paulo, p. 34-35, 01 fev. 2013.

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.

_____. *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.

JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

JOBIM, J. L. (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

JUNIOR, E. C. K. Mickiewicz and Brazil's Machado de Assis. *The Polish Review*, Nova York, v. XXVI, n. I, p. 46-57, 1981.

LA MOTTE, A. *Les oeuvres de théatre*. 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 poëmes*. Paris: Jules Labitte, 1843.

LEAL, C. M. (Org.). *Toda poesia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LONGFELLOW, H. W. *The poetical works*. Boston: Ticknor and Filds, 1866.

LOVENJOUL, C. S. *Histoire des ouvres de Théophile Gautier*. Paris: C. Charpentier, 1887. v. 1.

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. *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.

MAROT, C. *Oeuvres*. Haia: P. Gosse & J. Neaulme, 1731.

MARQUES, W. J. *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.

MASSA, J.-M. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. A biblioteca de Machado de Assis. In: Jobim, J. L. (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

_____. Reabilitação de Machado de Assis. In: ANTUNES, B.; MOTTA, S. V. *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

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.

MICHAELIS. *Transporte*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=transporte>. Acesso em: 29 maio 2015a.

_____. *Murmúrio*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/murmurio%20_1005912.html>. Acesso em: 17 jun. 2015b.

MICKIEWICZ, A. *Oeuvres poétiques complètes*. Tradução francesa de Christiano Ostrowski. Paris: Libraire de Firmin Didot Frères, 1859. v. I.

_____. *Sonety Krymskie*. Disponível em: <http://www.prus.pl/krym/sonetykrymskie.html>. Acesso em: 24 jun. 2015.

MIRANDA, F. S. *Obras do doutor Francisco de Sá de Miranda*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1784.

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.

MOISÉS, M. *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.

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*. Paris: Charpentier, 1859.

_____. *Premières poésies*. 9. ed. Paris: Charpentier, 1863.

_____. *Poésies nouvelles*: 1836-1852. Paris: Charpentier, 1867.

NESTROVSKI, A. Influência. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

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.

NOVINSKY, A. W. *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, 1876.

OUTEIRINHO, M. F. *O papel de mediação da epígrafe*: o caso lamartiniano. Porto: Universidade do Porto, 1991. p. 123-128. (repositório aberto).

PELLICO, S. *Le mie prigioni*. Turim: Cugini Pomba e Compagna, 1832.

PEREIRA, K. M. A. Machado de Assis e a inquisição: diálogos de um Bruxo com um Judeu. *Anais do SILEL*, Uberlândia: EDUFU, v. 2, n. 2, 2011.

PINTO, M. C. M. Victor Hugo e a poesia brasileira. *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 5, p. 117-128, 2003.

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.

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.

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.

RONSARD, P. *Choix des poésies*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères/Fils et Cie., 1862. v. 2.

SANDMANN, M. 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.

SENNA, M. A Bíblia de Mrs. Oswald ou os cochilos do Bruxo. *Machado de Assis em Linha*, ano 1, n. 1, junho 2008. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero01/rev_num01_artigo07.asp>. Acesso em: 09 jul. 2014a.

_____. *A retórica das citações*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_MartaSenna_Retorica_citacoes_MachadoAssis_RuiBarbosa.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2014b.

_____. *Citações e alusões na ficção de Machado de Assis*. Disponível em: <http://machadodeassis.net/dtb_resposta_contos.asp?SelRomance=&SelConto=2830&SelCampo=11&SelCondicao=Musset*&BtnEnvia.x=56&BtnEnvia.y=11&BtnEnvia=Pesquisar>. Acesso em: 16 jun. 2015.

SHAKESPEARE, W. *The plays and the poems*. Londres: Vários Editores, 1821.

STERN, D. *Equisses morales*: pensées, réflexions et maximes. Paris: J. Techener, 1859.

TENNYSON, A. *The poetical works*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1860. v. I.

VASCONCELOS, S. *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*. Lisboa: A. J. Fernando Lopes, 1865. v. II.

WASIK, A. *O pontífice da poesia poloneza*. Goiânia: Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, 1943.

ZILBERMAN, R. *Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.

Notas

O Poeta Machado de Assis

1. O livro é fruto da dissertação de mestrado homônima desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).
   ↩
2. Genette (2009), Compagnon (1996).
   ↩
3. Disponível em: <http://machadodeassis.net/dtb_index.asp>. Acesso em: 30 jun. 2015.
   ↩

1.1 Machado de Assis: versos e epígrafes

4. Lembramos que o poema “Embirração”, que está na página 71 do livro, é de autoria de Faustino Xavier de Novaes.
   ↩
5. Marques (2016).
   ↩
6. Bandeira (1962, p. 11).
   ↩
7. No original: “and Arthur came, and labouring up the pass” (TENNYSON, 1860, p. 111, tradução nossa). N’*A biblioteca de Machado de Assis* há uma coleção dos *poetical works* de Tennyson publicada em 1860 na Alemanha e composta de sete livros e há, ainda, outros dois livros do poeta inglês: *Queen Mary* (1876) e *Harold* (1877).

↩

8. Assis (1875, s/p).
↩
9. Dias (1857, p. 48).
↩
10. A professora Marta de Senna, pesquisadora da Casa Rui Barbosa, desenvolveu um importante estudo acerca das fontes de leitura contidas nos contos e romances machadianos. O fruto desse trabalho está disponível no site <www.machadodeassis.net>. No portal, é possível consultar todas as citações contidas nos contos e romances de Machado de Assis. Para a pesquisadora, dentre outros, citar era um mérito de Machado de Assis: “irônico, culto, conciso discreto, ‘clássico’, Machado de Assis teve, entre outros inúmeros méritos como escritor, este de incorporar na sua ficção os textos dos escritores que leu” (SENNA, 2014b, p. 1).
↩
11. Zilberman (2012).
↩
12. Brandão ([2010] 2014, p. 17).
↩
13. Barbieri (*apud* JOBIM, 2001, p. 345).
↩
14. Compagnon (1996, p. 120). O lugar de destaque que Compagnon dá para esse tipo de citação que é a epígrafe pode ser observado mesmo no título do capítulo dedicado a ela: “O posto avançado”.
↩
15. Trabalhamos exclusivamente com as epígrafes que compõem textos de menor fôlego e poemas; são excluídas, nesse caso, epígrafes que abrem, por exemplo, todo um livro.
↩
16. Outeirinho (1991, p. 123).
↩
17. A nomenclatura é adotada pela primeira vez por Gerárd Genette em 1981 nos seus *Palimpsestes*. O autor retoma o termo e o define na “Introdução” dos *Paratextos editoriais*:

“paratexto é aquilo que por meio de que um texto se torna livro” (GENETTE, 2009, p. 9).
↩
18. Moisés (2004, p. 158).
↩
19. Id. ibid.
↩
20. Marta de Senna apontou o modo lacunar de Machado ao citar e como essas lacunas dificultam o trabalho do pesquisador, em artigo de 2008: “mas nem sempre as coisas são tão claras. Às vezes, a maneira de Machado citar é terrivelmente lacunar, levando o pesquisador à beira do desespero” (SENNA, 2014a, p. 71).
↩
21. Genette (2009, p. 131).
↩
22. Erasmo (*apud* GENETTE, 2009, p. 132).
↩
23. La Rochefoucauld (*apud* GENETTE, 2009, p. 132).
↩
24. *The misteries of Udolpho* (1794), *The monk* (1795) e *Melmoth* (1820), este último já do século XIX, trazem uma epígrafe por capítulo.
↩
25. Hugo (*apud* GENETTE, 2009, p. 134).
↩
26. Genette (2009).
↩
27. Scott (*apud* GENETTE, 2009, p. 133).
↩
28. Candido (1996).
↩
29. Id. ibid., p. 212.
↩
30. Id. ibid., p. 212.
↩

31. É interessante notar que nas *Poesias completas* alguns poemas que antes tinham epígrafes, em 1901, sofrem um recorte e acabam por perdê-la. É o caso de “Stella”, “Elegia”, cada uma das seis partes dos “Versos a Corina” na sua singularidade e “Última folha”, para citar apenas os poemas das *Crisálidas*. ↩
32. É dessa profundidade que Outeirinho (1991) fala em sua “contaminação”, no trecho que citamos acima, quando abrimos a discussão sobre a epígrafe. ↩
33. Pinto (2003, p. 118). ↩
34. Compagnon (1996). ↩
35. Genette (2009). Balzac e Machado compartilham ainda de outra característica: a edição de suas epígrafes de uma para outra publicação. Mesmo que, em geral, as epígrafes sejam originais, isto é, nasçam com as obras às quais pertencem, há casos, como o desses autores, em que a epígrafe é suprimida de uma para outra publicação, ou, ainda, adicionada (id. ibid.). ↩
36. Compagnon (1996, p. 44). ↩
37. Pinto (2003, p. 118). ↩
38. Compagnon (1996). ↩
39. Mallarmé (*apud* COMPAGNON, 1996, p. 26). ↩
40. Genette (2009). ↩
41. Id. ibid. ↩
42. Vigny (*apud* GENETTE, 2009, p. 139). ↩
43. Stendhal (*apud* GENETTE, 2009, p. 142). ↩

44. Genette (2009, p. 144).
↩
45. Como exemplo, podemos citar a dissertação de mestrado defendida pela professora Maria Cláudia R. Alves (1999), acerca das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo.
↩
46. Outeirinho (1991, p. 123).
↩
47. Supomos que se trate do autor de *Segredos da minha alma*, Carlos Augusto de Sá, conforme noticiado na “Crônica da quinzena” do *Novo Correio das Modas* na primeira edição publicada no ano de 1852 (na versão disponível na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional não é possível consultar a data específica da publicação).
↩
48. Compagnon (1996).
↩
49. Quintiliano (*apud* COMPAGNON, 1996, p. 14).
↩
50. Jakobson (1970).
↩
51. Em sua grande maioria, as epígrafes aparecem no início de um texto ou de uma obra. Todavia, há o registro de epígrafes que fecham a obra; nesse caso, a epígrafe é denominada matagrafa. Um exemplo é *Les choses* (1965), de Georges Perec, que traz no seu encerramento uma epígrafe de Marx. Evidentemente, a mudança de lugar da epígrafe alterará a interpretação que se faz dela em diálogo com a obra a que serve (GENETTE, 2009).
↩

1.2 Primeiros poemas e o lugar da epígrafe

52. Assis (1854, p. 4).

↩

53. 80% dos imigrantes que aportavam no Rio no século XIX eram portugueses (NUNES, 2000).
↩

54. Em 3 de julho de 1857, a *Marmota Fluminense* passa a se chamar apenas *A Marmota*. Em 1855, foram publicados nesse periódico: “Ela”, “A palmeira”, “A saudade”, “Saudades”, “Júlia”, “Lembrança de amor”, “Teu canto”, “A lua”, “Meu anjo”, “Um sorriso”, “Como te amo”, “Paródia”, “A saudade”, “No álbum do Sr. F. G. Braga”, “A uma menina”, “O gênio adormecido”, “O profeta”, “O pão d’açúcar” e “Soneto a S. M. o Imperador, o Senhor D. Pedro II”. Para o ano seguinte, temos os seguintes poemas: “Dormir no campo”, “Minha musa”, “Consummatum est!”, “Um anjo”, “Cognac!…” e “Minha mãe”. No ano de 1857, serão publicados: “Vai-te”, “Não”, “Resignação”, “Amanhã”, “A***”, “Deus em ti” e “O sofá” (desses, apenas o primeiro foi publicado quando o periódico ainda recebia o nome de *Marmota Fluminense*). Teremos, em 1858: “Álvares de Azevedo”, “Esta noite”, “Reflexo” e “A morte no calvário”. Machado volta a imprimir versos n’*A Marmota* somente em 1860, quando é anunciado como um de seus colaboradores, contudo, o único poema é “Ao carnaval de 1860”.
↩

55. Massa (1971).
↩

56. Em 1856, Machado publicou no *Correio Mercantil* o patriótico poema “O grito do Ipiranga”. No ano de 1858, são publicados os poemas “Esperança” e “O progresso”. No ano seguinte, Machado publicaria os poemas: “À Itália”, “A partida”, “A um poeta” (transcrito de *O Paraíba*), “Condão”, “A redenção”, “A Ch. F., filho de um proscrito”, “Odélia” e “A Madame de Lagrange”. E em 1860 seria publicado “Ícaro” (impresso um dia antes n’*O Espelho*).
↩

57. Marques (2015). Em 1858, o jornal recebe os versos de “Vem!” e em 1859: “A uma donzela árabe”, “A um poeta”, “Santa Helena” e “Nunca mais”.

↩

58. Publicam-se n'*O Espelho*, em 1859, os poemas: "A estrela da tarde", "A um proscrito", "Sonhos", "Um nome", "Travessa" e "A Dona Gabriela da Cunha".
↩
59. No inventário levantado por Massa (*in* JOBIM, 2001) não há nenhum livro de Lamartine na biblioteca machadiana.
↩
60. No original: "qu'est-ce, in effet, que la poésie?" (LAMARTINE, 1922, p. 387, tradução nossa).
↩
61. Azevedo, Dusilek e Callipo (2013, p. 53).
↩
62. Id. ibid., p. 56.
↩
63. Pouco mais de seis meses antes, Machado publicara na *Marmota Fluminense* o poema "O profeta", que claramente imprime o poeta tal qual o profeta que recebia as visões divinas: "e o profeta ergue a fronte, a fronte altiva / Cheio de inspiração, de vida cheio; / Revolvem-se na mente escandescida / Inspiradas ideias que Deus cria" (ASSIS, 1855f, p. 3).
↩
64. Azevedo, Dusilek e Callipo (2013, p. 55).
↩
65. Id. ibid.
↩
66. Id. ibid.
↩
67. Leal (2008).
↩
68. Reis (2009).
↩
69. Mais esclarecimentos acerca da nacionalidade romântica na poesia de Machado de Assis serão dados no capítulo dedicado às *Americanas*.
↩

70. Nas coletâneas organizadas por Leal (2008) e Reis (2009), “Júlia” aparece sem epígrafe, de modo que os dois primeiros versos (que no original na *Marmota Fluminense* de 18 de maio de 1855 estão deslocados do corpo do poema, alinhados à direita e em itálico, numa formatação que se assemelha às epígrafes) estão incorporados em estrofe única ao corpo do texto. É possível que os pesquisadores tenham optado por essa incorporação pelo fato de esses versos, apesar de estarem na sua formatação próximos à epígrafe, não apresentarem uma fonte para os versos (indicação do autor ou da obra). Buscamos uma possível autoria desses versos, mas não encontramos outra que não seja Machado de Assis. É possível ainda que o engano tenha sido dos tipógrafos que imprimiam a *Marmota Fluminense*, que poderiam erroneamente ter formatado os primeiros versos do poema tal qual uma epígrafe. Optamos por manter esse poema dentro da listagem daqueles que contam com epígrafe pelo fato de julgarmos ser a impressão de 1855 aquela que poderia melhor se assemelhar ao que teria sido originalmente escrito por Machado.
↩
71. Assis (1864, p. 7-8).
↩
72. Id. (1855a, p. 3).
↩
73. Braga (1854, p. 2).
↩
74. Assis (1855d, p. 3).
↩
75. Massa (1971).
↩
76. Id. ibid., p. 109.
↩
77. Nessa mesma data eram publicados na *Marmota Fluminense* trechos do *Caramuru* e da *Marília de Dirceu*, de Santa Rita Durão e Tomás Antônio Gonzaga, respectivamente.
↩
78. Braga (1855, p. 4).

79. Assis (1855e, p. 3).
80. Angélica Catalani (1780-1849), cantora de ópera italiana do tipo soprano.
81. Monteiro (1848, p. 163).
82. O próprio Phellippe alude à “belíssima produção” de Jubim na dedicatória de seu poema e encontramos versos assinados por Jubim em *Espontaneidades da minha alma: às senhoras africanas*, organizado por José da Silva Maia Ferreira e publicado em 1849, em Luanda. No livro, há versos de Jubim dedicados a Maia Ferreira e de Maia Ferreira dedicados a Jubim, o que revela uma possível amizade entre os poetas.
83. Monteiro (1848, p. 161).
84. Massa (1971, p. 110).
85. Reis (2009, p. 434, nota de rodapé n. 47). No original: “Oh! Laisse-moi t’aimer pour que j’aime l avie, / Pour ne point ao bonheur dire um dernier adieu!” (ASSIS, 1858, p. 2).
86. Azevedo (1853, p. 63).
87. Assis (1858, p. 2).
88. Compagnon (1996, p. 48).
89. Assis (1855b, p. 4).
90. Massa (1971).
91. Assis (1855b, p. 4).

92. Reis (2009).
↩
93. Esses não são os únicos nomes que assinam as epígrafes machadianas, optamos por dar ênfase a eles por serem autores de maior peso para o romantismo. Além desses, também temos os seguintes nomes no desfile das epígrafes: E. D. Vilas Boas (fugindo do que geralmente acontecia nas epígrafes dos poemas dispersos, Machado nos dá, para epígrafe assinada por Vilas Boas, o nome da obra, a saber, “A lua”), C. A. de Sá, Quintana (poeta espanhol Manuel José Quintana), João de Lemos, E. Zaluar, Porto Alegre, Lacretelle, Metastásio, Deschamps, Homero (*Odisseia*), A. de Vigny e Mme. Desbordes-Valmore.
↩
94. Assis (1855c, p. 4).
↩
95. Jobim (2001).
↩
96. Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), autor do romance *Memórias de um sargento de milícias* (1852).
↩
97. Era publicada na capa do periódico naquela sexta-feira dedicada ao luto uma meditação sobre “Vida e Morte”, assinada pelo amigo de Machado, Francisco Gonçalves Braga. No miolo do jornal estavam ainda um trecho do *Caramuru*, de Santa Rita Durão; o poema “Oremos aos mortos”, de Paula Brito; e vários motes sobre “A morte” (a *Marmota Fluminense* costumava trazer ao lado de seus versos “motes” ou “anedotas” sobre determinados assuntos) assinados pelo Conselheiro Bastos.
↩
98. Assis (1855f, p. 3).
↩
99. Azevedo (1853, p. 124).
↩
100. Victor Hugo (1802-1885), escritor do romantismo francês. Autor de, entre outras obras, *Cromwell* (1827), *Notre-Dame de Paris* (ou *O corcunda de Notre-Dame*, 1831), *Os miseráveis* (1862) e

Os trabalhadores do mar (1866), o qual fora traduzido por Machado de Assis.
↩

101. Lembremo-nos que a epígrafe do primeiro texto de crítica de Machado também era de um autor francês – Lamartine –, mas Machado empregara o trecho já traduzido.
↩

102. Reis (2009, p. 426, nota de rodapé n. 39). Na epígrafe machadiana: “viens, je suis dans la nuit, mas je puis voir le jour” (ASSIS, 1857, p. 2).
↩

103. Jobim (2001).
↩

104. Massa (1971).
↩

105. Id. ibid., p. 128.
↩

106. Id. ibid.
↩

107. Id. ibid., p. 135.
↩

108. Id. ibid.
↩

109. Id. ibid., p. 126.
↩

110. Assis (1855b, p. 4).
↩

111. Id. ibid., p. 4.
↩

112. Id. ibid., p. 4.
↩

113. Michaelis (2015a, s/p).
↩

114. Assis (1855b, p. 4).
↩

115. Reis (2009, p. 426, nota de rodapé n. 39). No original: “viens, je suis dans la nuit, mais je ouis voir le jour” (HUGO, 1834, p. 269).
↩
116. Salmos 16, 8. No original: “sub umbra alarum tuarum protege me” (HUGO, 1834, p. 268).
↩
117. Assis (1857, p. 2).
↩
118. Id. (1855b, p. 4).
↩
119. No original: “le songe d’un enfant (…)” (HUGO, 1834, p. 269, tradução nossa).
↩
120. Assis (1857, p. 2).
↩
121. Id. ibid., p. 2.
↩
122. Hugo (1834, p. 269, tradução nossa). No original: “daigne vivre pour moi, pour toi laisse-moi vivre”.
↩

2.1 O primogênito livro de poemas

123. Massa (1971).
↩
124. Como dissemos, desses 29 poemas, um deles é assinado por Faustino Xavier de Novaes, “Embirração”. Os poemas figuram no livro na seguinte ordem: “Musa Consolatrix”, “Stella”, “Lúcia” (traduzido de Alfred Musset), “O dilúvio”, “Visio”, “Fé”, “A caridade”, “A jovem cativa” (traduzido de André Chenier), “No limiar”, “Quinze anos”, “Sinhá”, “Erro”, “Ludovina Moutinho”, “Aspiração”, “Embirração”, “Cleópatra” (traduzido de Emile de Girardin), “Os arlequins”, “Epitáfio do México”, “Polônia”, “As ondinas” (traduzido de Henrique Heine), “Maria Duplessis” (traduzido de Alexandre Dumas Filho), “Horas vivas”, “As

rosas”, “Os dois horizontes”, “Monte Alverne”, “As ventoninhas”, “Alpujarra” (traduzido de Adam Mickiewicz), “Versos a Corina” e “Última folha”.
↩

125. Seu “Hino Patriótico”, de 1863, escrito quando o país vivia a Questão Christie, também foi impresso e vendido, todavia, Machado e Henrique Fleiuss, que fez os desenhos que ornavam o poema, doaram seus rendimentos à pátria, a fim de garantir o armamento dos soldados e voluntários (REIS, 2009, p. 491, nota de rodapé n. 86).
↩
126. Massa (1971).
↩
127. A maior parte dos poemas das *Crisálidas* que já tinha sido publicada antes do livro está no *Diário do Rio de Janeiro*: “Maria Duplessis” (15 de abril de 1860), “Ludovina Moutinho” (17 de junho de 1861), “Os arlequins” (6 de abril de 1864) e as partes IV e V dos “Versos a Corina” (16 de abril de 1864). *O Futuro* também recebera alguns versos: “Aspiração” (1º de outubro de 1862, dedicado a F. X. de Novaes, um dos fundadores desse periódico de vida breve), “Stella” (1º de dezembro de 1862, publicado sob o título “A estrela do poeta”), “Sinhá” (15 de abril de 1863) e “Polônia” (15 de março de 1863). Ainda receberam versos machadianos a *Semana Ilustrada*, “Quinze anos” (16 de dezembro de 1860); a *Biblioteca Brasileira*, “Cleópatra e o escravo” (1862) e “As ondinas” (agosto de 1863); e o *Correio Mercantil*, partes I, II e III dos “Versos a Corina” (21 e 26 de março e 2 de abril de 1864, respectivamente).
↩
128. Massa (1971).
↩
129. A esse respeito, consultar Miasso (2011).
↩

2.2 Um prefácio laudatório, algumas palavras da crítica e o aniversário das *Crisálidas*

130. Assis (1864, p. 163).
↩
131. Id. ibid., p. 10.
↩
132. Id. ibid., p. 12.
↩
133. Id. ibid., p. 15.
↩
134. Id. ibid., p. 16.
↩
135. Id. ibid., p. 19.
↩
136. Reis (2009, p. 636).
↩
137. Id. ibid., p. 637.
↩
138. Id. ibid., p. 640.
↩
139. Id. ibid., p. 641.
↩
140. Id. ibid., p. 648.
↩
141. Id. ibid., p. 651.
↩
142. Id. ibid., p. 656.
↩
143. Id. ibid.
↩
144. Id. ibid., p. 659.
↩

145. Id. ibid., p. 663.
↩
146. Id. ibid., p. 667.
↩
147. Massa (1971, p. 379).
↩
148. Machado (2003, p. 7).
↩

2.3 Os poemas e as epígrafes

149. Assis (1864, p. 23).
↩
150. Além dessa ausência da epígrafe, a publicação de 1862 difere da de 1864 em alguns versos. Em 1862, o quarto verso da segunda estrofe era “debruça-se alva aurora”, e o primeiro e o terceiro versos da quinta estrofe eram, respectivamente, “a ti, que o devaneio / (…) / A vaga azul e inquieta”. Não bastasse, após essa quinta estrofe há, em 1862, duas outras estrofes que não foram impressas nas publicações seguintes:
Decoras, astro amigo.
Águas do mar, tomai-a
A estrela que desmaia
E volta ao sono antigo.
Vai, loura enamorada,
Vive de uma outra vida,
Na vaga adormecida
Da brisa acalantada.
(MASSA, 1971, p. 394)
O poema “A estrela do poeta” se encerra com esses dois versos, enquanto suas demais publicações, apesar de não contarem com essas duas estrofes, têm outras cinco.
↩
151. No original: “Ô nations! je suis la poésie ardente. / J’ai brillé sur Moïse et j’ai brillé sur Dante” (Hugo, 2001, p. 154, tradução nossa).

152. Assis (1864, p. 24).
153. No original: “un vent frais m’éveilla, je sortis de mon rêve” (HUGO, 2001, p. 152, tradução nossa).
154. Assis (1864, p. 24).
155. Na Bíblia, a expressão “estrela da manhã” se refere a Jesus no Apocalipse: “eu Jesus enviei o meu anjo, para vos dar testemunho destas coisas nas igrejas. Eu sou a raiz, e a geração de Davi, a estrela resplandecente, e da manhã” (APOCALISPSE 22, 16).
156. No original: “il faisait nuit encor, l’ombre régnait en vain, / Le ciel s’illuminait d’un sourire divin. / La lueur argentait le haut du mât qui penche; / Le navire était noir, mais la voile était blanche” (HUGO, 2001, p. 152, tradução nossa).
157. Assis (1864, p. 23).
158. Id. ibid., p. 25.
159. Reis (2009, p. 38, nota de rodapé n. 5). No original: “ouvre ton aile et pars…” (ASSIS, 1864, p. 23).
160. No original: “ouvre tes ailes, va” (HUGO, 2001, p. 546, tradução nossa).
161. Jobim (2001).
162. A uma menina crioula.
163. No original: “notre soleil est froid, notre ciel en courroux” (GAUTIER, 1870, p. 106, tradução nossa).
164. Pobre estrangeiro.

↩
165. No original: “Ouvre ton aile et pars, retourne-t’en là-bas” (GAUTIER, 1870, p. 107, tradução nossa).
↩
166. Assis (1864, p. 23).
↩
167. Id. ibid., p. 24.
↩
168. Id. ibid., p. 24-25.
↩
169. Id. ibid., p. 25.
↩
170. Taças de ouro.
↩
171. Assis (1864, p. 31).
↩
172. Disponível em: <www.machadodeassis.net>. Acesso em: 01 jul. 2015.
↩
173. Consultando o volume organizado pela pesquisadora Rutzkaya Queiroz dos Reis (2009), *Machado de Assis: a poesia completa*, não encontramos poemas dispersos que também tivessem como epígrafes textos bíblicos.
↩
174. A esse respeito, valemo-nos da rica pesquisa empenhada por Proença (2011).
↩
175. Assis (1878, s/p).
↩
176. Id. (1992, s/p).
↩
177. Id. ibid., s/p.
↩
178. Id. ibid., s/p.
↩
179. Id. ibid., s/p.

180. Id. ibid., s/p. ↩
181. Id. ibid., s/p. ↩
182. Id. ibid., s/p. ↩
183. Id. ibid., s/p. ↩
184. Id. (1864, p. 167). ↩
185. Id. ibid., p. 31. ↩
186. Gênesis 8, 13-14. ↩
187. Assis (1864, p. 32-33). ↩
188. Gênesis 7, 18-19. ↩
189. Gênesis 7, 22. ↩
190. Gênesis 7, 23. ↩
191. Assis (1864, p. 33). ↩
192. Gênesis 8, 1. ↩
193. Assis (1864, p. 33-34). ↩
194. Gênesis 8, 10-11. ↩
195. Gênesis 9, 13. ↩
196. Assis (1864, p. 34). Em nota tecida para o poema, Machado troca a preposição “de” do quinto verso pela preposição “dos”. Essa pequena troca nos dá uma amostra da atenção do poeta

para com seus versos, apesar de a troca não influenciar na métrica, ela colabora para a sonoridade.
↩

197. Gênesis 8, 20.
↩

198. A Cristo crucificado
No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido;
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.
Tú me mueves, señor; muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido;
muéveme ver tu cuerpo tan herido;
muévenme tus afrentas y tu muerte.
Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera
que aunque no hubiera cielo, yo te amara,
y aunque no hubiera infierno, te temiera.
No tienes que me dar porque te quiera,
pues aunque cuanto espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.
(IGLESIAS, 1958, p. 229)
Apesar de optarmos por não transcrever as obras de onde as epígrafes possam ter sido retiradas, optamos pela transcrição desse poema pela sua curta extensão, a fim de colaborar para o entendimento geral da análise.
↩

199. Assis (1864, p. 39).
↩

200. “Fé” também foi impresso no *Jornal das Famílias* de julho de 1869, sob o título “Hino do cristão”. Para a publicação de 1869, o poema ganha nova estrofe entre a segunda e a terceira estrofes do original de 1863, os novos versos são: “nunca a lição tremenda / Dos teus martírios e da morte tua / Nos dias calmos, nos infaustos dias, / Esqueça a humanidade”. Além disso, o vocábulo “palavra”, do último verso da segunda estrofe, na publicação do *Jornal* muda para “memória”. A mudança do título acentua o caráter de salmo do poema e a troca do

vocábulo “palavra” por “memória”, e pode nos levar a entender que a memória de Deus é o mesmo que sua Palavra, que encontramos na Bíblia; é como se por meio da Palavra fizéssemos memória a Ele. As três últimas diferenças entre as publicações serão o termo “fúlgido”, de 1863, que é, seis anos depois, trocado por “plácido”; o termo “vaidade”, do terceiro verso da quarta estrofe em 1863, que passa para o plural em 1869; e a pontuação no último verso do soneto, que terminava com um ponto-final na publicação em livro e, no *Jornal*, termina com exclamação seguida por reticências. Essa mudança na pontuação colabora para o novo título do poema “Hino do cristão”, haja vista que os hinos tendem a ser mais expressivos, mais fortes.
↩

201. Santa Teresa Sanchez Cepada d’Ávila y Ahumada (1515-1585), santa espanhola canonizada em 1622 pelo papa Gregório XV, é conhecida especialmente pela busca da intimidade com Deus pela oração mental.
↩
202. Frei Miguel de Guevara (1585-1646), ordenado sacerdote em 1610, foi, além de frei agostiniano, poeta e filólogo.
↩
203. Em pesquisa aos arquivos disponíveis no site da hemeroteca da Biblioteca Nacional, não encontramos registros do poema nos periódicos oitocentistas do Rio de Janeiro. Essa busca foi realizada no intuito de verificar o que teria levado Machado a atribuir os versos de sua epígrafe à Santa.
↩
204. Reis (2009, p. 297, nota de rodapé n. 4). No original: “muéve-me, en fin, tu amor, y en tal manera / Que aunque no hubiera cielo, yo te amara” (IGLESIAS, 1958, p. 229).
↩
205. Assis (1864, p. 39).
↩
206. Id. ibid., p. 39-40.
↩
207. Id. ibid., p. 39.

208. Id. ibid., p. 40. ↩
209. Mateus 5, 3-12. ↩
210. O termo “bem-aventurado” aparece, ainda, no Salmo 127, o que atesta nossa afirmativa de o poema carregar certo tom salmístico. Todavia, escolhemos explanar o trecho do Sermão da Montanha por ser mais popular. Além disso, é comum que algumas traduções da Bíblia substituam a sentença “bem-aventurados os que”, por “felizes os que”, revelando alguma sinonímia entre os termos. ↩
211. Assis (1864, p. 51). ↩
212. Magalhães Júnior (2008a). ↩
213. Miranda (2010, p. 34). ↩
214. Lemos o artigo reproduzido por Reis (2009), uma vez que na hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional estão digitalizados apenas alguns volumes d’*A Saudade* publicados entre 1855 e 1857. A busca pelo artigo em sua fonte primeira poderia nos dar pistas acerca de quem seria o “Roceiro na Corte”. Podemos supor que essa assinatura pertença ao autor de *Cartas de um Roceiro* (1867), Faustino Xavier de Novaes, não só pela sua relação amistosa com Machado de Assis, mas pelo roceiro da assinatura que também está no título do livro. ↩
215. Reis (2009, p. 632). ↩
216. Id. ibid., p. 632. ↩
217. Magalhães Júnior (2008a). ↩
218. Na prosa machadiana também é possível encontrar referências ao escritor francês tanto no conto quanto no romance. Em *Esaú*

e Jacó (1904), o capítulo 95 se refere à peça *À quoi rêvent les jeunes-filles* (*Com que sonham as donzelas*, 1832) para aludir ao nome Flora. Essa mesma peça, por meio de sua personagem Ninon, estará citada no conto “Tempo de Crise” (1873). Por fim, uma última referência ao trabalho de Musset será feita no conto “Dona Mônica” (1876), pela citação do quarto verso da primeira estrofe e do primeiro canto de “Namouna”, poema que compõe o volume *Spectacle dans un fauteuil* (1832): “et tout le monde sait qu’elle a le pied charmant” (e todo mundo sabe que ela tem o pé encantador; SENNA, 2015, s/p). No inventário levantado por Massa (2001), está na biblioteca machadiana o volume de poesias *Poésies nouvelles* (1867).
↩

219. Reis (2009, p. 36, nota de rodapé n. 4). No original: “Oh! La fleur de l’Eden, pourquoi pas-tu fannée, / Insouciant enfant, belle Eve aux blonds cheveux?” (ASSIS, 1864, p. 51).
↩

220. No original: “vous ne la plaignez pas, vous, femmes de ce monde! / Vous qui vivez gaiement dans une horreur profonde / De tout ce qui n’est pas riche et gai comme vous! / Vous ne la plaignez pas, vous, mères de familles!” (CIBRÃO, 1861, p. 187, tradução nossa).
↩

221. No original: “où donc est le Sauveur pour entr’ouvrir nos tombes?” (MUSSET, 1867, p. 3, tradução nossa).
↩

222. No original: “le Terre est aussi vielle, aussi dégénérée” (id. ibid., p. 4, tradução nossa).
↩

223. No original: “son nom était Marie, et non pas Marion” (id. ibid., p. 14, tradução nossa).
↩

224. Assis (1864, p. 51).
↩

225. No original: “quinze ans! L’âge où la femme, au jour de as naissance” (MUSSET, 1867, p. 12, tradução nossa).

226. No original: “quinze ans! Ô Romeo! L’âge de Julliette!” (id. ibid., p. 11, tradução nossa).
227. Assis (1864, p. 52).
228. No original: “pauvreté! Pauvreté! C’est la courtisane” (MUSSET, 1867, p. 13, tradução nossa).
229. No original: “Ô chaos êterne! Prostituer l’enfance!” (id. ibid., p. 13, tradução nossa).
230. Assis (1864, p. 52-53).
231. No original: “dans cet infame lit, elle donne à sa mère / En rentrant au logis, ce qu’elle a gagné lá” (MUSSET, 1867, p. 14, tradução nossa).
232. Assis (1864, p. 53).
233. Id. ibid., p. 53-54.
234. No original: “ruiné? Ruiné? Vous n’avez pas de mère? / Pas d’amis? De parents? Personne sur la Terre?” (MUSSET, 1867, p. 26, tradução nossa).
235. Assis (1864, p. 54).
236. Id. ibid., p. 55.
237. Miranda (2013, p. 10).
238. Para os estudos litúrgicos católicos, esse livro, junto ao Eclesiastes e ao livro da Sabedoria, constitui o agrupamento dos livros Sapienciais.

239. Cântico dos Cânticos 1, 2.
↩
240. Assis (1864, p. 55-56).
↩
241. Miranda (2013), apoiado na pista dada por Bandeira (1994), aponta a proximidade do verso machadiano “Nas brandas cordas da lira” com o verso “Nas débeis cordas da lira”, do poema “Minha terra”, de Casimiro de Abreu. A semelhança entre os versos nos revela alguma possibilidade de leitura e influência de Casimiro na poética machadiana da juventude.
↩
242. Michaelis (2015b, s/p).
↩
243. Cântico dos Cânticos 2, 24.
↩
244. Cântico dos Cânticos 4, 3.
↩
245. Cântico dos Cânticos 4, 1.
↩
246. Tendo em vista que o anseio principal deste trabalho se debruça na relação entre o poema e a epígrafe, dedicamo-nos um pouco menos à relação desse poema com outras composições. Recomendamos, entretanto, a esse respeito, a leitura de Miranda (2013), que apresenta a influência azevediana e queiroguiana sobre esse poema de Machado.
↩
247. Assis (1864, p. 57).
↩
248. Id. (1976, p. 57).
↩
249. No original: “vous que vos seuls dédains ont su trouver fidèle” (FARCY, 1831, p. 26, tradução nossa).
↩
250. Reis (2009, p. 44, nota rodapé n. 4). No original: “vous… / Qui des combatis du coeur n’aimez que la victoire / Et qui revêz d’amour, comme on rève de glore, / L’oiel fier et non voilé des pleurs…” (ASSIS, 1864, p. 57).

251. Assis (1864, p. 57-58).
252. No original: “Thérèse, pour longtemps adieu!…” (FARCY, 1831, p. 26, tradução nossa).
253. Assis (1864, p. 58).
254. No original: “Dont l’esprit s’éblouit à ses seules lueurs” (FARCY, 1831, p. 26, tradução nossa).
255. Assis (1864, p. 59-60).
256. Diário do Rio de Janeiro (1861a, s/p).
257. Id. ibid.
258. Poema intitulado “Gabriela da Cunha”, presente na seção “Poemas dispersos” da organização feita por Rutzkaya Queiroz dos Reis em *Machado de Assis: a poesia completa* (2009).
259. Id. ibid.
260. Massa (1971, p. 315).
261. Assis (1976, p. 58).
262. Massa (1971).
263. Id. ibid., p. 395.
264. Assis (1976, p. 57).
265. Id. (1864, p. 59-60).
266. Id. ibid., p. 60.

267. Reis (1867, p. 74). A título de curiosidade, lembramos que essa obra de Reis fora comentada por Machado em sua coluna “Semanas literárias” no ano de 1866, no *Diário do Rio de Janeiro*.
268. Id. ibid.
269. Camões (1912, p. 239).
270. Id. ibid., p. 240.
271. Sandmann (2008a, s/p).
272. Camões (1912, p. 240).
273. Assis (1864, p. 60-61).
274. Id. ibid., p. 61-62.
275. Id. ibid., p. 62.
276. Id. ibid.
277. Id. ibid., p. 62-63.
278. Id. ibid., p. 63.
279. Camões (1912, p. 245).
280. Id. ibid.
281. Assis (1864, p. 65).
282. Mais à frente, o poema “As Rosas” será dedicado ao prefaciador do volume, Caetano Filgueiras.

283. Reis (2009, p. 302, nota de rodapé n. 7). No original: “qu’aperçois-tu, mon âme? Au fond, n’est-ce-pas Dieu? / Tu vais à lui…” (ASSIS, 1864, p. 65).
284. Assis (1864, p. 65).
285. Moisés (1998, p. 52). Não pretendemos de modo algum indicar qualquer influência de um poeta no outro, de Machado em Pessoa, apenas nos servimos da composição pessoana para ilustrar como a imagem do poeta que sofre, mas que finge não sofrer, se constitui num lugar-comum do fazer poético.
286. Assis (1864, p. 66).
287. Id. ibid., p. 66.
288. Id. ibid., p. 67.
289. Parece-nos que essa composição machadiana é ainda influenciada pela visão romântica do poeta expressa no seu primeiro texto de crítica, do qual já tratamos brevemente, “A poesia” (1856).
290. No original: “suis l’instinct qui t’invite à sortir de toi-même, / Si tu veux croître en force, en sagesse, en beauté” (LAPRADE, 1843, p. 170, tradução nossa).
291. Lucas 52, 2.
292. Assis (1864, p. 67).
293. Id. ibid., p. 67-68.
294. Id. ibid., p. 67.
295. Id. ibid., p. 67.

296. Id. ibid., p. 65.
297. João 14, 6.
298. Assis (1864, p. 81).
299. Id. ibid., p. 169.
300. Anne-Louise Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein (1766-1817), romancista francesa iluminista, autora de obras como *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau* (1788), *Delphine* (1802), *Corinne ou l'Italie* (1807) e outros. Mme. de Staël é citada ainda no conto "Questão de vaidade" (1864-1865) e no romance *Ressurreição* (1872), e nessas duas referências são atribuídas à romancista francesa frases não encontradas em suas obras. Por fim, em *Esaú e Jacó* (1904), Mme. de Staël é retomada pelo retrato de Corina, sua personagem em *Corinne ou l'Italie*.
301. Reis (2009, p. 310, nota de rodapé n. 10). No original: "que deviendras dans l'éternité l'âme d'um homme qui a fait Polichinelle toute sa vie?" (ASSIS, 1864, p. 81).
302. No original: "quelle sera dans l'éternité, [dit elle], la part d'un homme qui a fait Polichinelle durant soixante années de as carrière?" (BONIFACE; JANIN, 1839, p. 40, tradução nossa).
303. Assis (1864, p. 81-82).
304. Id. ibid., p. 82.
305. Id. ibid., p. 82-83.
306. Id. ibid., p. 83.
307. Id. ibid., p. 84.

308. Id. ibid., p. 84. ↩
309. Id. ibid., p. 84-85. ↩
310. Id. ibid., p. 85. ↩
311. Id. ibid., p. 87. ↩
312. Castilho e Cordeiro (1862, p. 88). ↩
313. Assis (1976, p. 36). ↩
314. Observemos que é interessante que Machado tenha optado por incluir esse poema nas *Crisálidas*, uma vez que o livro foi publicado dois anos após a composição do poema e justamente no ano que Maximiliano assume o trono do México. ↩
315. Assis (1864, p. 87). ↩
316. Id. ibid., p. 88. ↩
317. Id. ibid., p. 88. ↩
318. Machado não poderia supor quando compôs o poema, mas, de certa maneira, o México reviveu em 1867, com o fim do império de Maximiliano. Essa ressurreição do México não se deu como a de Cristo, três dias depois, porém, deu-se também em três, longos três anos. ↩
319. Assis (1864, p. 89). ↩
320. Id. ibid., p. 89. ↩
321. Adam Bernard Mickiewicz (1798-1855), um dos mais afamados poetas polacos, autor de *Sonetos da Crimeia* (1825-26), *Konrad*

Wallenrod (1828), *Livro da nação polaca* (1832) e outros. No volume *O pontífice da poesia poloneza*, o Pe. Antônio Wasik imprime a citação do Dr. Burgiel, que compara Mickiewicz a Homero: “como Homero soube na história da ira de Achiles ostentar todos os fatos das batalhas, dos combates na vida em campanha de uma multidão humana, como Homero, soube florescer mil sentimentos e resplandecer milhares de belezas descritivas, assim Mickiewicz soube retratar no seu poema um quadro infinitamente variado da vida polona…” (BURGIEL *apud* WASIK, 1943, p. 17).

322. Assis (1864, p. 171, grifos do autor).
323. Id. ibid., p. 89.
324. Id. ibid., p. 89-90.
325. Id. ibid., p. 169.
326. Id. ibid., p. 90-91.
327. Id. ibid., p. 91.
328. Id. ibid., p. 91-92.
329. João 3, 17.
330. Assis (1864, p. 92-93).
331. Id. ibid., p. 93.
332. Id. ibid., p. 170.
333. Id. ibid., p. 93-94.
334. Id. ibid., p. 115.

↩

335. Francisco de Sá de Miranda (1481-1558), poeta português estudado como um dos primeiros a usar em sua poesia o soneto e o *dolce stil nuovo*. O português também arriscou algumas linhas no teatro, sendo uma das obras mais conhecidas a comédia dos *Vilhalpandos* (1560). Em *Ressurreição* (1872), Machado se utiliza de um trecho da segunda cena do segundo ato da comédia *Estrangeiros* (1559) para caracterizar seu personagem Viana: “boa cara, bom barrete, boas palavras” (ASSIS, 1872, p. 12).
↩
336. Assis (1864, p. 115).
↩
337. Miranda (1784, p. 195).
↩
338. Assis (1864, p. 116).
↩
339. Id. ibid., p. 116.
↩
340. Id. ibid. No original, os últimos versos são: “como a areia, / Como a areia confundir” (id. ibid.). Machado tece uma errata ao final das *Crisálidas*, corrigindo os versos: “com a areia, / Com a areia confundir” (id. ibid., p. 176). Possivelmente o deslize tenha sido uma gralha tipográfica, já que na publicação d’*O Futuro* os versos constam como na errata.
↩
341. Id. ibid., p. 116.
↩
342. Id. ibid., p. 102.
↩
343. Id. ibid., p. 117.
↩
344. Reis (2009, p. 50, nota de rodapé n. 13). No original: “tacendo il nome di questa gentilissima” (ASSIS, 1864, p. 123).
↩
345. Consultamos a publicação editada pela Successori Le Monier em 1868.

346. Fracchiola (2011).
347. Jobim (2001, p. 86).
348. Assis (1904, p. 78).
349. Id. (1864, p. 125).
350. Id. (1976, p. 61).
351. O sobrenome do autor é grafado com “s” nas *Crisálidas*.
352. 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).
353. ASSIS (1976, p. 61).
354. Id. ibid.
355. Id. ibid., p. 59-60.
356. Guimarães (2013).
357. Pinheiro (*apud* GUIMARÃES, 2013, s/p).
358. Assis (1864, p. 125).
359. Id. ibid., p. 125-126.
360. Id. ibid., p. 126.
361. No original: “(…) tes grands yeux / Sérieux” (BRIZEUX, 1860, p. 157, tradução nossa).
362. Id. ibid., p. 126.

363. Id. ibid., p. 127.
364. Id. ibid., p. 127-128.
365. Reis (2009, p. 50, nota de rodapé n. 14).
366. Assis (1864, p. 128).
367. Id. ibid., p. 129.
368. Notemos no título a referência ao *Paraíso perdido* (1667), de John Milton (1608-1674).
369. 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).
370. Assis (1864, p. 129).
371. Id. ibid., p. 130.
372. Id. ibid., p. 130.
373. Id. ibid., p. 130-131.
374. No original: “mon coeur, mon pauvre coeur, plus fier après l’orage / Où le poëte lit les hymnes de l’amant” (HOUSSAYE, 1852, p. 34, tradução nossa).
375. Assis (1864, p. 131).
376. Eclesiastes 12, 7.
377. Assis (1864, p. 131).

378. No original: “nature féconde” (HOUSSAYE, 1852, p. 89, tradução nossa).
↩
379. No original: “notre mère fecónde” (id., 1857, p. 214, tradução nossa).
↩
380. Assis (1864, p. 131-132).
↩
381. Id. ibid., p. 132-133.
↩
382. Id. ibid., p. 135.
↩
383. Consultamos a tradução feita por Chirstiano Ostrowski nas *Oeuvres poétiques complètes*, edição de 1859, volume I.
↩
384. Consultamos a versão digital disponível em: <www.prus.pl/krym/sonetykrymskie.html>. Acesso em: 24 jun. 2015.
↩
385. 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” (id., 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 de setembro de 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.
↩

386. Assis (1864, p. 135-136).
↩
387. Id. ibid., p. 136.
↩
388. Id. ibid., p. 136.
↩
389. Id. ibid., p. 137.
↩
390. Entre os versos dessa estrofe podemos destacar o décimo terceiro, impresso no busto de Machado de Assis em frente à Academia Brasileira de Letras: “esta é a glória que fica, eleva, honra e consola” (id. ibid., p. 137).
↩
391. Id. ibid., p. 138.
↩
392. Id. ibid., p. 139.
↩
393. Reis (2009, p. 56, nota de rodapé n. 18). No original: “ne vois-tu pas?” (ASSIS, 1864, p. 139).
↩
394. No original: “et ne vois-tu pas que changer sans cesse, / C’est perdre en désirs le temps du bonheur?” (MUSSET, 1840, p. 375, tradução nossa).
↩
395. No original: “ne vois-tu pas qu’il est environné de traîtres?” (LA MOTTE, 1780, p. 99, tradução nossa).
↩
396. Ann Radcliffe (1764-1823), romancista inglesa, uma das primeiras a escrever romances góticos. Entre suas obras estão *A Sicilian romance* (1790), *The mysteries of Udolpho* (1794) e outros.
↩
397. No original: “et ne vois-tu pas que changer sans cesse, / C’est perdre en désirs le temps du bonheur?” (MUSSET, 1840, p. 1840, tradução nossa).
↩

398. No original: “ne vois-tu pas alors, aux rayons de la lune, / Plier comme autrefois un beau corps dans tes bras, / Et si dans le sentier tu trouvais la Fortune, / Derrière elle, en chantant, ne marcherais-tu pas?” (id. ibid., p. 375, tradução nossa).
↩
399. Levantamos diversas hipóteses sobre a possível autoria da epígrafe. Pensamos também na possibilidade de ser o próprio Machado seu autor, todavia, os estudos machadianos não elencam “A. M.” como uma de suas assinaturas. Ainda assim buscamos as composições em francês de Machado, mas não encontramos nada semelhante naquelas linhas. Rastreamos então os escritores que constam no inventário organizado n’*A biblioteca de Machado de Assis* (2001) pelos estudiosos Jean-Michel Massa e Glória Vianna e não encontramos iniciais que pudessem corresponder à assinatura da epígrafe.
↩
400. A única alteração que se deu nos versos está no primeiro verso da terceira estrofe, no qual a vírgula aparece após o pronome relativo “que” em todas as publicações que antecedem as *Poesias completas*, publicação na qual a vírgula vem logo após o pronome pessoal “tu”. Não é possível afirmar se teria sido essa uma alteração solicitada pelo autor dos versos ou se se trata apenas de uma gralha tipográfica.
↩
401. Assis (1864, p. 139-140).
↩
402. Id. ibid., p. 140.
↩
403. Id. ibid., p. 140-141.
↩
404. “E disse Deus: faça-se a luz; e a luz foi feita” (GÊNESIS 1, 3).
↩
405. Assis (1864, p. 141).
↩
406. Id. ibid., p. 142.
↩
407. Id. ibid., p. 142-143.

408. Reis (2009, p. 56, nota de rodapé n. 18). No original: “ne vois-tu pas?” (ASSIS, 1864, p. 139).
409. Assis (1864, p. 145).
410. Id. ibid., p. 147.
411. Reis (2009).
412. Assis (1976, p. 64).
413. Nessas estrofes, o primeiro e o último versos somente não são iguais pela troca de um vocábulo: “guarda” do primeiro verso será trocado por “beija” no último. Assim: “guarda estes versos que escrevi chorando / (…) / (…) / (…) / Beija estes versos que escrevi chorando” (id., 1864, p. 145).
414. Reis (2009, p. 59, nota de rodapé n. 19). No original: “povero mio c[u]ore! Ecco uma separazione di più nella mia scigurata vita!” (ASSIS, 1864, p. 145).
415. No original: “poveiro mio cuore” e “vano desiderio” (PELLICO, 1832, p. 45, tradução nossa).
416. Assis (1864, p. 129, tradução nossa).
417. Id. ibid., p. 145.
418. Id. ibid., p. 145-146.
419. Id. ibid., p. 146-147.
420. Id. ibid., p. 147.

421. É esse o verso apontado pela Comissão Machado de Assis com um pequeno erro de conjugação.
↩
422. Assis (1864, p. 149).
↩
423. Jobim (2001).
↩
424. Trata-se do mesmo endereço usado para buscar a epígrafe da IV parte.
↩
425. Assis (1976, p. 64).
↩
426. Id. ibid., p. 65.
↩
427. Id. (1864, p. 149).
↩
428. Id. ibid., p. 149-150.
↩
429. Id. ibid., p. 150-151.
↩
430. Id. ibid., p. 151-152.
↩
431. Id. ibid., p. 152.
↩
432. Id. ibid., p. 152.
↩
433. Id. ibid., p. 153-154.
↩
434. Id. ibid., p. 155.
↩
435. Massa (1971, p. 389).
↩
436. Com relação à estrutura do poema, são doze quadras com esquema rímico ABCB. Da sétima à décima estrofe, a métrica adotada será a redondilha maior, enquanto no restante do

poema as quadras são compostas de três versos decassílabos e um hexassílabo, respectivamente.
↩
437. A literatura francesa exerceu forte influência sobre a brasileira, especialmente durante o romantismo, período em que a política do país estava centrada nos anseios de independência e os movimentos artísticos tentam se afastar dos modelos da metrópole.
↩
438. Pinto (2003, p. 119).
↩
439. Id. ibid.
↩
440. No original: “tout fuit / Tout passe” (HUGO, 1844, p. 239-240, tradução nossa).
↩
441. Reis (2009, p. 63, nota de rodapé n. 21). No original: “tout passe, / Tout fuit” (ASSIS, 1864, p. 155).
↩
442. Brandão ([2010] 2014, p. 29).
↩
443. Assis (1864, p. 21).
↩
444. Id. ibid., p. 156.
↩
445. Id. ibid., p. 21.
↩
446. Id. ibid., p. 155.
↩
447. Id. ibid., p. 22.
↩
448. Id. ibid., p. 22.
↩
449. Id. ibid., p. 156.
↩
450. Id. ibid., p. 156-157.

↩
451. Id. ibid., p. 157-158.
↩

2.4 As Epígrafes no primeiro livro de poemas: falta de regularidade e apoio temático

452. Id. ibid., p. 59.
↩
453. Id. ibid., p. 89.
↩
454. Id. ibid., p. 31.
↩
455. Id. ibid., p. 55.
↩
456. Id. ibid., p. 87.
↩
457. Manuel Odorico Mendes (1799-1864), poeta conhecido especialmente pelas traduções que empenhou em língua portuguesa dos versos de Virgílio, *Eneida* (1854), e Homero, *Ilíada* (1874) e *Odisseia* (1928). A tradução dessas duas últimas obras fora iniciada por Odorico nos anos de 1854 e 1863, respectivamente.
↩

3.1 O segundo livro

458. Carolina Augusta Xavier de Novais (1835-1904), irmã de Faustino Xavier de Novais, poeta português e amigo de Machado, ao qual o brasileiro dedica um poema nas suas *Crisálidas*. Carolina vem ao Brasil para cuidar do irmão em

1866 e três anos depois, em 12 de novembro de 1869, contrai matrimônio com o cantor de Corina.
↩
459. Machado de Assis recebia, em maio de 1869, duzentos réis pelas *Falenas* e pelos *Contos Fluminenses*.
↩
460. Diário do Rio de Janeiro (1870, p. 1).
↩
461. Assis (1870, p. 216).
↩
462. Os poemas nas *Falenas* obedecem à seguinte ordem: “Prelúdio”, “Ruínas”, “Musa dos olhos verdes”, “La Marchesa de Miramar”, “Sombras”, “Quando ela fala”, “Visão”, “Manhã de inverno”, “Ite, missa est”, “Flor da mocidade”, “Noivado”, “Menina e moça”, “A Elvira” (tradução de Lamartine), “Lágrimas de cera”, “No espaço”, “Os deuses da Grécia” (tradução de Schiller), “Livros de flores”, “Pássaros”, “Cegonhas e rodovalhos” (tradução de Bouillet), “A um legista”, “O verme”, “Estâncias a Ema” (tradução de Dumas Filho), “Un vieux pays”, “A morte de Ofélia” (paráfrase), “Luz entre sombras”, “Lira Chinesa” (imitação de poetas chineses traduzidos em prosa por Judith Walther), “Uma ode a Anacreonte” (baseada na tradução de Antônio Feliciano de Castilho) e “Pálida Elvira”.
↩

3.2 Assertividade métrica, mas ainda pouca cor local

463. Machado (2003).
↩
464. Assis (1870, p. 214).
↩
465. “Não são conhecidas as circunstâncias em que Machado de Assis confiou esse poema a seu amigo Joaquim Serra. Provavelmente se viram na redação da *Semana Ilustrada*, ou

do *Diário do Rio de Janeiro*, ou da folha oficial. À vista dos versos em francês, Joaquim Serra decerto manifestou o desejo de traduzi-los, com o que o autor concordou" (MAGALHÃES JÚNIOR, 2008b, p. 142).
↩
466. Na ocasião, princípios de 1858, Serra e Machado discutiam sobre o tema proposto por Paula Brito: "qual dos dois cegos mais sente / O penoso estado seu: / O que cegou por desgraça, / O que cego já nasceu?" (BRITO *apud* MASSA, 1971, p. 190)
↩
467. Reis (2009, p. 677, grifos do autor).
↩
468. Id. ibid., p. 675-676.
↩
469. Id. ibid., p. 680.
↩
470. Id. ibid., p. 681.
↩
471. Id. ibid., p. 687.
↩
472. Id. ibid., p. 689.
↩
473. Pseudônimo do cearense Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911), um dos mais renomados críticos daquele século.
↩
474. Reis (2009, p. 691).
↩
475. Id. ibid., p. 693.
↩
476. Id. ibid., p. 692.
↩
477. Id. ibid., p. 693.
↩
478. Id. ibid., p. 694.
↩
479. Id. ibid., p. 695.

480. Magalhães Júnior (2008b).
↩
481. Reis (2009, p. 697).
↩
482. Id. ibid., p. 700.
↩

3.3 Os poemas e as epígrafes

483. Tennyson (1860, p. 111). Optamos por manter o texto em sua língua original para que melhor se visualize o recorte efetuado por Machado. Traduzindo: “e veio Arthur, movendo vagarosamente a passagem” (id. ibid., p. 111, tradução nossa).
↩
484. Assis (1870, s/p).
↩
485. O poema tennysoniano está no primeiro volume do *The poetical works of Alfred Tennyson* de 1860, impresso pela Bernhard Tauchnitz. Esse e outros seis volumes da mesma coleção estão no inventário da biblioteca machadiana levantado por Massa (*in* JOBIM, 2001) ao lado de mais duas obras do autor, a saber, *Harold* (1877) e *Queen Mary* (1876).
↩
486. Assis (1870, p. 11-12).
↩
487. Jobim (2001).
↩
488. Longfellow (1866, p. 10, tradução nossa). No original: “water the green land of dreams, / The holy land of song” (id. ibid., p. 10).
↩
489. Reis (2009, p. 335, nota de rodapé n. 1). No original: “… land of dreams. / … land of song” (ASSIS, 1870, p. 11).
↩
490. Assis (1870, p. 13).

491. Id. ibid., p. 11-12.
↩
492. Machado escreve uma crítica à peça no *Diário do Rio de Janeiro* em 18 de junho de 1860.
↩
493. Assis (1870, p. 11).
↩
494. Id. ibid., p. 12-13.
↩
495. Id. ibid., p. 13.
↩
496. Id. ibid., p. 11, tradução nossa.
↩
497. Id. ibid., p. 15-16.
↩
498. Id. ibid., p. 17.
↩
499. Reis (2009, p. 76, nota de rodapé n. 3). No original: “no hay pájaros em los nidos de antaño” (ASSIS, 1870, p. 15).
↩
500. Cervantes (1841b, 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 também 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] 2017, s/p).
↩
501. Na revista *Veredas* de número 3, a professora da Universidade Complutense de Madri, Maria Josefa Postigo (2000), dirige um estudo acerca dos provérbios espanhóis presentes em *Dom Quixote*.
↩

502. Os estudos de Massa e Viana estão em Jobim (2001). ↩
503. “Provérbio espanhol” (LONGFELLOW, 1866, p. 152, tradução nossa). ↩
504. Id. ibid., p. 152. “Não há pássaros no ninho do ano passado” (id. ibid., p. 152, tradução nossa). ↩
505. Em inglês, no poema, “maiden” (id. ibid., p. 153). ↩
506. Assis (1870, p. 15-17). ↩
507. Id. ibid., p. 17. ↩
508. Id. ibid., p. 21-22. ↩
509. Podemos, nesse momento, observar que tanto esse quanto os dois poemas anteriormente estudados guardam para sua última estrofe uma revelação. Em “Prelúdio”, era o lugar da poesia; em “Ruínas”, a identidade da moça; e em “La Marchesa de Miramar”, o nome da *marchesa*. Não bastasse, no caso dos dois primeiros poemas essa revelação se dá somente no último verso. ↩
510. Assis (1870, p. 22). ↩
511. Id. ibid., p. 22-23. ↩
512. Id. ibid., p. 23-24. ↩
513. Essa mesma imagem da efusão dos amantes já teria sido explorada por Machado na primeira parte dos “Versos a Corina”. ↩
514. Assis (1870, p. 24-26). ↩
515. Id. ibid., p. 27-28.

516. Jobim (2001).
517. Reis (2009, p. 74, nota de rodapé n. 2). No original: “Que tienes? Que estás pensando / Gloria de mi pensamiento” (ASSIS, 1870, p. 27).
518. Assis (1870, p. 27-28).
519. Id. ibid., p. 28.
520. Id. ibid., p. 28.
521. Fome.
522. Assis (1870, p. 29-30).
523. Reis (2009, p. 69, nota de rodapé n. 1). No original: “she speaks! / O speake again, bright angel!” (ASSIS, 1870, p. 29).
524. Jobim (2001).
525. Assis (1870, p. 29-30).
526. Atos 7, 55.
527. Assis (1870, p. 59-60).
528. Jobim (2001).
529. Assis (1870, p. 59). Optamos por manter os versos na sua língua original para ficar mais evidente o pequeno deslize no pronome. Traduzindo: “não há mais que um tipo de amor, mas / há mil diferentes cópias” (REIS, 2009, p. 341, nota de rodapé n. 3).

530. Assis (1870, p. 59-60).
↩
531. Id. ibid., p. 60-61.
↩
532. Id. ibid., p. 61-62.
↩
533. Id. ibid., p. 62.
↩
534. Id. ibid., p. 63.
↩
535. Id. ibid., p. 63.
↩
536. Id. ibid., p. 75-76.
↩
537. Id. ibid., 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).
↩
538. Jobim (2001).
↩
539. Assis (1870, p. 75-76).
↩
540. Id. ibid., p. 76.
↩
541. Id. ibid., p. 76.
↩
542. Id. ibid., p. 101-102.
↩
543. Id. ibid., p. 214.
↩
544. Id. ibid., p. 101.
↩
545. Camões (1861, p. 5).
↩
546. Assis (1870, p. 214).

547. Id. ibid., p. 215. ↩
548. Id. ibid., p. 171. ↩
549. Jobim (2001). ↩
550. 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 reconnait pas son rêve et soupier” (ASSIS, 1870, p. 171). ↩
551. Amparo (2008). ↩
552. Id. ibid. ↩
553. Musset (1859, p. 176, tradução nossa). ↩
554. Sandmann (2008b). ↩
555. Assis (1870, p. 172). ↩
556. Id. ibid., p. 172. ↩
557. Id. ibid., p. 191. ↩
558. Salmos 83, 7. ↩
559. Assis (1870, p. 173). ↩
560. Id. ibid., p. 183. ↩
561. Id. ibid., p. 179. ↩
562. Id. ibid., p. 179. ↩

563. Id. ibid., p. 179.
↩
564. Id. ibid., p. 181.
↩
565. Id. ibid., p. 181.
↩
566. Amparo (2008).
↩
567. Assis (1870, p. 124).
↩
568. Id. ibid., p. 196.
↩
569. Id. ibid., p. 182.
↩
570. Id. ibid., p. 175.
↩
571. Id. ibid., p. 179.
↩
572. Id. ibid., p. 184.
↩
573. Id. ibid., p. 177, grifos do autor.
↩
574. Id. ibid., p. 177.
↩
575. Amparo (2008).
↩
576. Assis (1870, p. 175).
↩
577. Id. ibid., p. 183.
↩
578. Id. ibid., p. 184-185.
↩
579. Id. ibid., p. 185.
↩
580. Elísio ([s/d] 2015, p. 158).
↩

581. Assis (1870, p. 192).
↩
582. Id. ibid., p. 192.
↩
583. Id. ibid., p. 188.
↩

4.1 O livro fora da curva

584. A disposição dos poemas no livro obedece à seguinte ordem: “Potira”, “Niâni”, “A cristã nova”, “José Bonifácio”, “A visão de Jaciúca”, “Cantiga do rosto branco”, “A Gonçalves Dias”, “Os semeadores”, “A flor do embiruçu”, “Lua Nova”, “Sabina”, Última jornada” e “Os Orizes”.
↩
585. Magalhães Júnior (2008b, p. 232).
↩
586. Marques (2014, p. 104).
↩
587. Id. ibid., p. 106.
↩
588. Id. ibid.
↩
589. Id. ibid., p. 107.
↩
590. Azevedo, Dusilek e Callipo (2013, p. 62).
↩
591. Id. ibid., p. 431.
↩
592. Id. ibid.
↩
593. Assis (1875, p. 6).
↩
594. Id. ibid. A coletânea organizada por Leal (2008) e a disponibilizada no site do Ministério da Educação

(<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/poesia/maps03.pdf>) excluem das *Americanas* a “Advertência”.
↩

595. Assis (1875, p. 5-7).
↩

596. No original: “*mais quoi! Ils ne portent point de hault de chausses!*” (id. ibid., p. 7). O trecho francês está no primeiro livro dos *Essais* (1833), capítulo XXI.
↩

4.2 A busca pela “alma americana” nos versos de 1875

597. Machado (2003, p. 99).
↩

598. Reis (2009, p. 702).
↩

599. Id. ibid., p. 702-703.
↩

600. Id. ibid., p. 705.
↩

601. Id. ibid., p. 706.
↩

602. Id. ibid., p. 707, grifo do autor.
↩

603. Id. ibid., p. 711.
↩

604. Id. ibid., p. 712.
↩

605. Id. ibid., p. 718.
↩

606. Id. ibid., p. 719.
↩

607. Id. ibid.
↩

608. O Globo (1876, p. 2).
↩

4.3 Os poemas e as epígrafes

609. Assis (1875, s/p).
↩
610. Em carta de Araújo Porto-Alegre a Machado de Assis, datada de 4 de agosto de 1870, o brasileiro que vivia em Lisboa felicita o poeta fluminense pelas *Falenas* e estende o talento de seus versos ao do poeta maranhense: “Dou-lhe parabéns, e dou-os ao Brasil. Gonçalves Dias deixou um digno sucessor!” (ASSIS, 2009, p. 19).
↩
611. Dias (1857, p. 48).
↩
612. Assis (1875, p. 4-6).
↩
613. Vasconcelos (1865, v. 2, p. 60).
↩
614. Jobim (2001).
↩
615. 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).
↩
616. Todos os oito poemas das *Americanas* que tinham epígrafe no original foram reproduzidos nas *Poesias completas* acompanhados de suas epígrafes, apenas “Potira” perde uma delas. Ainda assim, se é que podemos atribuir algum juízo de valor às epígrafes, permanece a principal, aquela que antecipa a história do poema, a que lhe serviu de inspiração. “Potira” também foi publicado nas páginas do *Jornal do Comércio* em 26 de junho e 28 de agosto de 1870, o que nos indica que a sua composição é pelo menos cinco anos anterior à publicação nas *Americanas*. As alterações de uma para outra publicação não

interferem muito no entendimento geral do poema. A maior delas estaria nos 251 a 258 e pode ser consultada no detalhado volume da Comissão Machado de Assis (ASSIS, 1976, p. 69-70).
↩
617. Id. (1875, p. 44).
↩
618. Id. ibid., p. 8.
↩
619. Id. ibid., p. 8.
↩
620. Caim e Abel são filhos de Adão e Eva. Caim mata o irmão por ciúme da oferenda que fizera a Deus.
↩
621. Assis (1875, p. 28-29).
↩
622. Id. ibid., p. 9-10.
↩
623. Id. ibid., p. 11-12.
↩
624. Id. ibid., p. 12.
↩
625. Id. ibid., p. 15.
↩
626. Id. ibid., p. 15.
↩
627. Id. ibid., p. 21.
↩
628. Id. ibid., p. 22.
↩
629. Id. ibid., p. 22.
↩
630. Mateus 4, 4.
↩
631. Assis (1875, p. 35).
↩

632. Id. ibid., p. 39.
↩
633. Id. ibid., p. 41.
↩
634. Lucas 23, 34.
↩
635. Assis (1875, p. 50).
↩
636. Viúva.
↩
637. Na epígrafe, temos “desde então cobriu-se (…)” (ASSIS, 1875, p. 47), esse “então” é, no texto original, “aquela hora”. Além disso, a primeira frase do trecho não termina em “chorosos”, depois do adjetivo há uma vírgula e o seguinte trecho “(…) procurava encobri-los até às mais íntimas amigas” (PRADO, 1856, p. 32).
↩
638. 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*.
↩
639. Prado (1856, p. 31).
↩
640. Assis (1875, p. 54).
↩
641. Prado (1856, p. 32).
↩
642. Assis (1864, p. 54).
↩
643. Id. ibid., p. 57.
↩
644. Id. ibid., p. 60.
↩
645. Id. ibid., p. 60.
↩

646. Id. ibid., p. 60.
↩
647. Prado (1856, p. 32).
↩
648. Assis (1875, p. 61).
↩
649. Id. ibid., p. 62.
↩
650. Id. ibid., p. 63-64.
↩
651. Novinsky (2008).
↩
652. Machado, a acreditar na hipótese levantada por Arnaldo Niskier (2015), poderia ter se solidarizado à dor da perseguição dos judeus por sua própria condição de mulato em meio a uma sociedade escravocrata. Além disso, na obra poética machadiana, podemos citar, ainda, o poema “Antônio José”, que compõe as *Ocidentais*, uma cara homenagem ao dramaturgo Antônio José da Silva, chamado O Judeu. A respeito da relação entre Machado e Antônio José, consultar Pereira (2011).
↩
653. Naum 3, 10.
↩
654. Assis (1875, p. 65).
↩
655. Id. ibid., p. 68.
↩
656. A fim de dar mais clareza à análise, vale lembrar que o Santo Ofício perseguiu durante o século XVIII os judeus e cristãos novos (como eram chamados os judeus recém-convertidos ao cristianismo ou aqueles cujos antepassados eram judeus). Esse é um capítulo ainda inacabado da história brasileira, como assinala Novinsky (2008).
↩
657. Assis (1875, p. 69).
↩

658. Cântico 2, 1. Lembremo-nos que o “Cântico dos Cânticos” já serviu de epígrafe à poesia machadiana nas Crisálidas, em “Sinhá”.
↩
659. Novinsky (2008, p. 55).
↩
660. Para esse estudo usamos a tradução de Figueiredo, na tentativa de nos aproximarmos do que fora lido por Machado, haja vista que era essa a versão que constava em sua biblioteca (JOBIM, 2001).
↩
661. Jeremias 41, 8.
↩
662. Assis (1875, p. 77).
↩
663. Id. ibid., p. 78.
↩
664. Em hebraico, Torah significa Lei, daí a “palavra da Lei” a que o eu poético se refere no quinto verso dessa oitava estrofe.
↩
665. Salmo 136: “Salmo de David, para Jeremais. 1 JUNTO dos rios de Babilônia, ali nos o assentámos e pusemos a chorar: lembrando-nos de Sião. 2 Nos salgueiros que há no meio d’ela, penduramos nossas harpas. 3 Porque ali nos pediram os que nos levaram cativos, palavras de canções: e os que por força nos levarão, disseram: Cantai-nos um Hino dos Cânticos de Sião. 4 Como cantaremos o Cântico do Senhor em terra alheia? 5 Se me esquecer de ti, Jerusalém, a esquecimento seja entregue a minha direita. 6 Fique pegada a minha língua às minhas faces, se eu me não lembrar de ti. Se não me propuser a Jerusalém, como principal objeto da minha alegria. 7 Lembra-te, Senhor, dos filhos de Edom no dia de Jerusalém: os que dizem: Arruinai, arruinai nela até os fundamentos. 8 Filha desastrada de Babilônia : bem-aventurado o que te der o pago que tu deste a nós-outros. 9 Bem-aventurado o que apanhar às mãos, e fizer em pedaços numa pedra teus tenros filhos” (SALMO 136, 1-9).

666. Assis (1875, p. 81).
667. Salmo 136, 5.
668. Assis (1875, p. 81).
669. Salmo 136, 6.
670. Assis (1875, p. 92).
671. Id. ibid., p. 104.
672. Id. ibid., p. 113.
673. Id. ibid., p. 113.
674. Id. ibid., p. 121.
675. Id. ibid., p. 127-128.
676. Segundo os estudos de Massa (*in* Jobim, 2001), não havia no inventário da biblioteca machadiana obras de Bossuet. Machado pode ter consultado o volume n'alguma biblioteca do Rio de Janeiro dos oitocentos, ou o volume pode ter se perdido junto de outras mais de trezentas obras daquela biblioteca que se perderam. Para esse estudo, tivemos por princípio a consulta de um volume publicado durante o século XIX.
677. 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).
678. No original: "ces marteaux d'armes tant vantés (…)" (BOSSUET, 1855, p. 162, tradução nossa).

679. Assis (1875, p. 128).
↩
680. Id. ibid., p. 128-129.
↩
681. Id. ibid., p. 133.
↩
682. Id. ibid., p. 134-135.
↩
683. Id. ibid., p. 141-142.
↩
684. Marques (2014).
↩
685. Id. ibid., p. 113.
↩
686. Assis (1875, p. 141).
↩
687. Dias (1851, p. 262).
↩
688. Assis (1875, p. 141-143).
↩
689. Marques (2014, p. 114).
↩
690. Assis (1875, p. 143-145).
↩
691. Id. ibid., p. 145-146.
↩
692. Marques (2014, p. 115-116).
↩
693. Assis (1875, p. 146-148).
↩
694. Id. ibid., p. 149-150.
↩
695. “Haveria uma grande injustiça para julgar os jesuítas do século XVI e as suas obras, de acordo com as ideias que podem inspirar o sistema seguido nas missões. Aqui você pode ver planos ambiciosos para se aliar com vistas habilidosas: desde o

primeiro trabalho realizado pelos padres da companhia, no Brasil, tudo era altruísta; e, se necessário, a história de seu sofrimento poderia prová-lo" (id. ibid., p. 206, nota de fim Y, tradução nossa).

696. Id. ibid., p. 149-150.
697. Mateus 13, 8.
698. Mateus 13, 5.
699. Mateus 13, 6.
700. Mateus 13, 8.
701. Assis (1875, p. 149-150).
702. O nome científico da flor do embiruçu é *pseudobombax grandflorum*.
703. Pseudônimo de Francisco Manuel do Nascimento. O escritor também adotou o pseudônimo Niceno.
704. Jobim (2001).
705. Dias (1848, p. 112).
706. Assis (1875, p. 151-152).
707. Id. ibid., p. 151.
708. Id. ibid., p. 152-153.
709. Id. ibid., p. 173-175.
710. Id. ibid., p. 173.

↩
711. Reis (2009, p. 213, nota de rodapé n. 7). No original: “ils croyent les âmes eternelles, et celles qui ont bien merité des dieux estre logees à l’endroict du ciel où le soleil se leve; les mauldictes, du costé de l’occident” (ASSIS, 1875, p. 174).
↩
712. “Dos canibais”, tradução nossa.
↩
713. Assis (1875, p. 208).
↩
714. Id. ibid., p. 176.
↩
715. Id. ibid., p. 180.
↩
716. Id. ibid., p. 180.
↩
717. Id. ibid., p. 181.
↩

5.1 O essencial sobrevive nas epígrafes

718. Nestrovski (1992, p. 223).
↩
719. Compagnon (1996, p. 120).
↩
720. Genette (2009, p. 131).
↩
721. Reis (2009, p. 34, nota de rodapé n. 2).
↩
722. Incluímos as epígrafes de Mickiewicz na contagem das epígrafes em francês, já que Machado o lia nesse idioma.
↩
723. Assis (1901, p. 317).
↩

724. Eclesiastes 3, 4.
↩
725. Genette (2009).
↩
726. Assis (1875, p. 5).
↩
727. Id. ibid., p. 6.
↩

Apêndice

728. Assis (1855b, p. 4).
↩
729. Id. (1857, p. 2).
↩

Crisálidas

- Os poemas desta seção foram extraídos da edição das *Crisálidas* publicada em 1864. Fizemos a correção nos versos em conformidade com o Novo Acordo Ortográfico de 2009.
↩

Falenas

- Os poemas desta seção foram extraídos da edição das *Falenas* publicada em 1870. Fizemos a correção nos versos em conformidade com o Novo Acordo Ortográfico de 2009.
↩

Americanas

- Os poemas desta seção foram extraídos da edição das *Americanas* publicada em 1875. Fizemos a correção nos versos em conformidade com o Novo Acordo Ortográfico de 2009. ↩