

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

*Crisálidas, de Machado de Assis, e a face de Janus:
aproximações necessárias*

PORTO ALEGRE

2014

GILMAR LUÍS SILVA JÚNIOR

*Crisálidas, de Machado de Assis, e a face de Janus:
aproximações necessárias*

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS) como requisito parcial para obtenção de
grau em Licenciatura em Letras

Orientadora: Márcia Ivana de Lima e Silva

PORTO ALEGRE

2014

GILMAR LUÍS SILVA JÚNIOR

*Crisálidas, de Machado de Assis, e a face de Janus:
aproximações necessárias*

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal do RS como requisito parcial para obtenção de grau em Licenciatura em Letras

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de Lima e Silva – UFRGS

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino – UFRGS

Prof. Dr.^a Mires Batista Bender – PUCRS

Conceito: _____

Porto Alegre, _____ de _____ de 2014.

AGRADECIMENTO

À minha orientadora Márcia Ivana, pelo carinho que a mim dispensou durante minha vida acadêmica.

Aos meus demais professores do IL, cujos ensinamentos guardarei eternamente.

Ao meu namorado Rodrigo, pela parceria, pelo carinho e pelo amor que dedica a mim de forma verdadeira – *ab imo corde*.

RESUMO

Este trabalho visa a analisar, de forma particularizada, alguns poemas da obra *Crisálidas*, de Machado de Assis. A técnica utilizada é o olhar acurado sobre esses poemas, buscando encontrar neles elementos que viabilizem a sua condição de material estético digno de análise. Há um esforço para erigir um conceito, senão definitivo, ao menos inédito acerca de uma obra tão pouco mencionada na crítica literária.

Palavras-chave:

Poesia – Machado de Assis – *Crisálidas* – Crítica

ABSTRACT

This work aims to analyze, in a particularized way, some poems of the Machado de Assis' *Crisálidas*. The technique used is an accurate look at these poems, seeking to find them some elements that may enable their condition worthy aesthetic material analysis. There is an effort to erect a concept, if not definitive, at least durable about a work rarely mentioned in the literary criticism.

Sumário

Conteúdo

01. Prospectus.....	8
02. Análises.....	12
Musa consolatrix	12
Stella	16
Lúcia	18
O dilúvio	22
Visio.....	24
Fé.....	26
Caridade.....	27
No limiar.....	28
Quinze anos.....	31
Sinhá.....	33
Aspiração	35
Os arlequins	38
Epitáfio ao México	40
Horas vivas	42
Última folha	45
03. À guisa de conclusão.....	47
Referências	51
Anexos.....	54

01. Prospectus

A palavra *crisálida* provém do grego *krusallis* e, desde a primeira menção, designava a larva do inseto que, mais tarde, viraria a ser uma bela borboleta. Imbuído de um espírito visionário, o escritor Machado de Assis denominou sua primeira incursão em livro na poesia como algo ainda larval, ainda inaugural ou incipiente. Os versos do *Bruxo do Cosme Velho* ainda carecem de um olhar mais detido dos estudiosos. O interesse sobremaneira recai sobre a prosa dele. A crítica tradicional trata da prosa machadiana dividindo-a em categorias com certo viés maniqueísta¹. Dizem que os primeiros romances dele pertencem à fase romântica e dotam tais obras de uma aura até mesmo inocente. Deixam-nas no breu da indiferença, *modus operandi* dado a tudo que é pueril. A afamada fase realista, “inaugurada” com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), atrai para si os holofotes e as penas dos renomados críticos. A poesia, entretanto, onde fica? Os versos dele dormem ora na letargia da descoberta de novos índices sobre Machado, ora na indiferença ocasionada pela genialidade de sua prosa.

Crisálidas, na parca menção que a ele se destina, é um livro entendido como tributário do Romantismo, corrente na qual se insere a produção artística jovem de Machado. Colijo agora um excerto de Alfredo Bosi, ainda que claramente dedicado à prosa machadiana, sobre um aspecto da juventude artística do escritor:

(...) “a maior angústia, oculta ou patente, de certas personagens é determinada pelo horizonte de status; horizonte que ora se aproxima, ora se furta à mira do sujeito que vive uma condição fundamental de carência”².

¹ Os famigerados manuais de literatura brasileira, destinados ao ensino da disciplina, são quase unânimes em dividir a obra machadiana entre duas fases, de caráter antípoda, a saber: Romantismo e Realismo. A crítica mais detida – Roberto Schwarz, John Gledson entre outros – prefere o termo *viravolta*. Schwarz cunha o epíteto “ideias fora do lugar”, ao trazer a lume o fato de Machado de Assis usar uma forma arcaica – os expedientes de um romance mais antigo, *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne, com a consciência de que o Brasil ocupa a periferia do Capitalismo, sem, no entanto, deixar-se de elevar a própria prosa ao âmbito do universal, conjugando elementos idiossincráticos nacionais – a escravidão a par da ânsia de modernização – com assuntos atemporais, como o niilismo e a falácia da felicidade, este abordado pelo filósofo alemão Arthur Schopenhauer.

² BOSI, Alfredo. O ENIGMA DO OLHAR. Ed. Ática. 2000.

O crítico caminha, na prosa, para a configuração de uma máscara de decepção aos personagens machadianos. Salienta que o *Bruxo do Cosme Velho* opera na percepção aguda de desníveis sociais, distribuindo ora a hipocrisia, ora a falsidade, de acordo com a condição superior ou inferior dos envolvidos nesse jogo de relações. Aí a prosa se desliga da poesia, pois não há, na produção em versos de Machado, o mesmo desmascaramento de facetas da sociedade burguesa brasileira, na ânsia de galgar a modernidade, mas incapaz de alijar-se de índices arcaicos. Entretanto, Roberto Schwarz destaca que Machado, na prosa, vale-se de estruturas formais mais remotas (vide o narrador do romance inglês *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne, cuja inconfiabilidade patente serviu de molde para a confecção do narrador Brás Cubas) e as aclimatou no solo brasileiro, como tática de desnudamento de uma sociedade absurdamente cifrada em padrões tão díspares e dissonantes entre si.

E quanto à poesia dele? Notadamente, Machado não se deixou levar pelo caráter lírico e idílico dos versos de um poeta do Mal do Século; não obstante, ele não impessoalizou sua verve poética como alguns críticos (dos famigerados manuais de literatura para ensino médio) tratam de classificá-lo como um parnasiano. O escritor parece equilibrar-se entre dois polos, os quais chamarei de *idealista* e *realista* (não no sentido de Realismo, escola literária entendida como retrato do ambiente social vigente). Como um símbolo da visão idealista de poesia, cito o autor da obra-prima Dom Quixote, o espanhol Miguel de Cervantes. Cervantes, por meio da voz de seu insigne personagem, dissera que a poesia era “*una alquimia (...) y de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá em oro purísimo*”³. Já o poeta francês Charles Baudelaire dirime o tom miraculoso, sem, contudo, expurgá-lo de vez. Para ele, a poesia seria o testemunho “*de uma natureza exilada no imperfeito e que desejaria empossar-se, imediatamente, aqui mesmo na terra, de um paraíso revelado*”⁴. Como um exemplo de visão realista da poesia, trago à baila o filósofo Arthur Schopenhauer, de quem Machado era leitor assíduo e em cuja obra o nosso escritor buscou princípios norteadores. Schopenhauer convoca a poesia como um dos veículos para a objetivação da Vontade (em maiúscula, é um dos conceitos-chave do alemão, entendida como uma espécie de ânsia por viver, geradora de insatisfação perpétua e, pois, conducente à dor⁵ – note-se aí um interstício com o Budismo e a noção de apego como gerador de todo o sofrimento humano; na língua *pali*, desejo/apego é denominado *tanha*). Essa Vontade se corporifica em desejos humanos dos mais diversos. O poeta Machado, no primeiro voo nos versos, imiscui-se no caminho trilhado séculos antes por outros vates: ora a decepção, ora o entusiasmo, instâncias que não passam de uma pálida tradução da Vontade. Existem poemas em *Crisálidas* cuja forma naturalmente se vincula ao

³ Apud CAVALCANTI, Geraldo Holanda. A HERANÇA DE APOLO. Ed. Civilização Brasileira. 2012.

⁴ Idem.

⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. A ARTE DE SER FELIZ. Ed. Martins Fontes. 2001.

chamado ideal clássico, e a parca safra de textos acerca do Machado poético logo trata de colocá-lo em um quadro-estaque classicista (vide alguns manuais de literatura, anteriormente comentados). Ora, o próprio conceito de Classicismo não resiste a uma unidade, como se vê nos excertos do professor português Vitor Aguiar e Silva:

Aulo Gélío entende por escritor clássico aquele que, devido sobretudo à correção da sua linguagem, pode ser tomado como modelo. Tal conceito de clássico e de classicismo formou-se na cultura helenística, quando os eruditos alexandrinos escolheram, dentre os autores gregos antigos, aqueles que deviam ser considerados como modelos, procedendo ao estabelecimento de 'cânones'. (...) Entende-se muitas vezes por autor clássico aquele que, pela vernaculidade da sua locução, pode ser considerado como um mestre da pureza do idioma e, portanto, como um modelo a seguir pelos que se consagram à arte de escrever. (...) No início do século XIX, com as transformações que ocorrem nas literaturas europeias (...) passou a designar um determinado sistema estético literário, um determinado estilo artístico, sem qualquer conotação valorativa.⁶

Aguiar e Silva ainda frisa que tal viés de Classicismo é, por vezes, estéril, visto que se alicerça basicamente sobre preceitos de bom uso da língua (vetores gramaticais). Costumeiramente, a literatura grega e a latina são consideradas modelares nesse ínterim, uma vez que se diz detentoras de “*equilíbrio e serenidade próprios (...), do repúdio ao sobrenatural, o ritmo puramente terreno, o amor da forma⁷*”.

Ainda Aguiar e Silva traz nuances do ser clássico, claramente tributárias do valor primício. Concebe, num matiz mais moderno e mais próximo de nós, o classicismo como “*uma constante do espírito humano e, por conseguinte, como uma constante também da literatura – a constante do equilíbrio, da ordem e da harmonia⁸*”.

Todavia, ele critica essa acepção do classicismo como reduto incontestado da harmonia. Cita ainda um comentário mordaz do crítico francês Henri Peyre, o qual afirma que “este classicismo já floria no jardim do Éden e na Arca de Noé”. Em miúdos, os princípios de harmonia e de ordem não podem, por si só, caracterizar um espírito classicista, já que estariam presentes em artefatos literários de correntes muitas vezes dissonantes daquilo defendido como clássico. Até mesmo o fantástico ou o arroubo encerram, em muitos casos, ditames de ordem e de simetria.

⁶ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. TEORIA DA LITERATURA. Ed. Almedina. 1969.

⁷ Idem.

⁸ Ibidem.

Novamente, por acomodação intelectual, muitos manuais de literatura contrapõem ao Classicismo o Romantismo, colocando neste um sem-número de ideias cujo nó unificador seria o desapareço às regras de composição poética. O Romantismo, enquanto estética literária, não se encarcera nessa dicotomia redutora. A forma romântica é o resultado de um crescendo de processos liberais da sociedade, cuja maturação foi atingida pela Revolução Francesa, em 1789, e, a partir dela, arregimentou uma série de ideias as quais viriam a culminar definitivamente numa estética imorredoura. Uma maneira de se explicar tal movimento nas artes está num excerto do professor e jornalista italiano Francesco Saverio de Sanctis (1817-1883), fundador da primeira cátedra de literatura comparada do mundo na Universidade de Nápoles. De Sanctis sustenta que “*a literatura não podia subtrair-se a esse movimento [pós-1789, desfazendo o caráter aristocrático da monarquia, revestindo-a de modos mais liberais ou derrubando-a]. Filosofia e história se converteram no antecedente da crítica literária. A obra de arte não é mais considerada como o produto arbitrário e subjetivo do engenho na imutabilidade das regras e dos exemplos, mas como produto mais ou menos inconsciente do espírito do mundo num dado momento de sua existência*”⁹. Novamente, põe-se por terra mais um engodo conceitual, de que o Romantismo seria um ponto antípoda ao Classicismo, ou seja, uma maneira desordenada de expressão, a qual viria a infringir a maneira falsamente consensual de ordem dos clássicos.

Ele ainda explicita que o engenho – a arte de se compor – “*é a expressão condensada e sublimada das forças coletivas, cujo conjunto constitui a individualidade de uma sociedade ou de um século*”¹⁰. Isso também dirime a ideia de que o engenho romântico provém de um espírito escolhido por alguma entidade sobrenatural e a pretensa excentricidade dos escritores românticos, supostamente alheios ao meio onde vivem.

Em que pé, portanto, encontra-se a poesia machadiana de *Crisálidas*? Apenas uma análise acurada de cada poema poderá conduzir a uma conclusão, senão definitiva, mais próxima de algo sensato.

⁹ SOUZA, Roberto Acizelo de (org). UMA IDEIA MODERNA DE LITERATURA. 2011.

¹⁰ Idem.

02. Análises

Musa consolatrix

Existem poemas, embora grandiloquentes, que se entregam ao leitor de forma explícita e indubitável. É o caso da veemente *Iliada*, atribuída a um rapsodo chamado Homero (o qual – não se sabe se foi um ou vários – fomentou a ideia de um povo grego antigo), em cujas linhas primeiras vaza o assunto tétrico e plangente sobre o qual falará:

*Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
ficando seus corpos como presa para cães e aves
de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),
desde o momento em que primeiro se desentenderam
o Átrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles.*

À guisa de Homero, se bem que com menor pretensão póstera, Machado de Assis abre seu livro *Crisálidas* com um poema emblemático: *Musa consolatrix* (Musa consoladora). A partir do título, ele realiza uma opção de composição: há alguma entidade sobre a qual o poeta deposita sua fé. À primeira vista, lembra o ideal clássico igualmente presente em *Iliada*, onde Homero convoca o auxílio das musas (as filhas do deus Apolo, detentoras da inspiração nas artes) para dotá-lo de engenho (técnica, do grego *tekhnikós*, relativo à arte, à ciência e a um saber) e, assim, concluir a tarefa egrégia de prover a antiga Hélade (Grécia) de um espírito comum e unificador (apesar de as

idades-estado viverem em constante hostilidade).

O programa narrativo do primeiro poema do livro machadiano em questão é a dicotomia. Os filósofos gregos Aristóteles e Platão nos legaram um pensamento dicotômico, uma constante contraposição de conceitos-chave, um dos quais gozando de primazia sobre o outro. Platão, por exemplo, enxerga o mundo em dois níveis: o das ideias e o sensível¹¹. Esse último é como a maioria das pessoas entrevê as coisas ao seu redor; uma visão calcada tão somente nos sentidos humanos. O primeiro nível se vincula à depuração dos enganos constantes promovidos pela sensibilidade à flor da pele dos homens, conduzindo o conceito de verdade a um estatuto de apuro intelectual, possível apenas pelo fazer filosófico. Para melhor ilustrar esses preceitos, Platão construiu o mito da caverna, na seção VII do afamado livro *A República*: em suma, a maioria dos viventes veem as sombras de uma luz ainda inacessível a eles, pois se encontram prisioneiros dos próprios sentidos.

O pensamento dicotômico em *Musa consolatrix* é o próprio programa narrativo do poema: Machado justapõe a maledicência do mundo real (quem sabe sensível, tal qual Platão preconizara) com a possibilidade de algo (entidade, ideia, personagem – tentaremos desvendá-los) a servir como refúgio ou como baluarte da razão. As figuras do *sossego* e do *sono*, presentes no penúltimo e no último versos da primeira estrofe, consubstanciam, por movimento metafórico, a serenidade dos sentidos para melhor apreender as vicissitudes e as limitações da vida humana e talvez vislumbrar uma possibilidade de acesso ao mundo das ideias.

A segunda estrofe desdobra o programa narrativo deflagrado. *Nem dor aguda, nem sombrios ermos*: elementos que promovem uma poesia solar – luz entendida como ciência e razão – solicitam um fazer poético sem olvidar sentimentos ou caminhos trilhados pelo vate. Há um excerto de Jean Cohen, em *Estrutura da Linguagem Poética*, o qual explica o exposto: “*Nada no fato poético em si se opõe a priori a uma tentativa de observação e descrição científica (...) O próprio Valéry [Paul Valéry foi um poeta simbolista francês, cujos experimentos instaram certos pressupostos das vanguardas estéticas do século XX, como a íntima ligação entre poesia e música, além de ser um esteta para outro afamado francês, o filósofo Jean Sartre] dizia: 'indefinível entra na definição'*¹²”.

A terceira estrofe – *Ante esta voz que as dores adormece...* – intensifica a presença de uma entidade dotada de plena racionalidade. É o combate aos excessos do ultrarromantismo – no Brasil, personificado na figura adolescente de Álvares de Azevedo (*Quero em teus lábios beber/Os teus*

¹¹ COTRIM, Gilberto. FUNDAMENTOS DA FILOSOFIA. Ed. Saraiva. 2002.

¹² COHEN, Jean. ESTRUTURA DA LINGUAGEM POÉTICA. Ed. Cultrix. 1980.

*amores do céu,/Quero em teu seio morrer/No enlevo do seio teu!*¹³). Entre ambos se pode mensurar uma espécie de gradação das linhas-mestras das novas ideias que o Romantismo enquanto estética literária encampou. J. Guinsburg assegura que:

*As matrizes filosóficas da visão romântica, que legitimam, dentro de uma nova constelação de princípios, a originalidade e o entusiasmo, são o caráter transcendente do sujeito humano e o caráter espiritual da realidade, que quebram a uniformidade da razão e a conseqüente forma de individualismo racionalista, ao mesmo tempo que a concepção mecanicista da Natureza*¹⁴.

Entre Machado e Álvares, como dissera, existe uma gradação na filosofia romântica. O Romantismo se caracteriza como o primado do idealismo, entendido como a excelência do sujeito sobre o objeto. Percebe-se nessa terceira estrofe do poema de abertura de *Crisálidas* o ensejo dado aos termos abstratos – dores, desilusão –, concomitante aos versos de Álvares – amores do céu, enlevo. Contudo, cessa nesse ínterim a proximidade entre ambos, já que Machado dirime o desvairo lírico com a presença já mencionada da racionalidade. Corrobora o exposto a palavra que fecha essa estrofe: alcíone, uma espécie de ave, de canto triste e dolorido, considerada pelos gregos como de bom agouro, pois voava apenas quando o mar estava calmo. A escolha de tal termo não se faz ao acaso: há as agruras da vida – talhadas como espinhos nos versos –; entretanto, a verve do poeta suporta essas sugestões por meio de um porto-seguro, proporcionado pela calma de alma – metaforicamente, a alcíone.

O poema fecha com uma estrofe cujo mote tangencia a estética barroca – a fugacidade da juventude –, sem, no entanto, enveredar-se pelas conjecturas cultista (exagero nas figuras de linguagem) ou conceptista (agudeza de raciocínio). *Quando da minha fronte de mancebo/a última ilusão cair*: atenta-se para a imitação da natureza, uma transferência de ações do ambiente natural para a esfera humana, característica cara ao Barroco, no que concerne à existência de uma realidade exterior e, conforme abona Dante Tringali, “*admite-se que todo conhecimento começa pelos sentidos (...). Vem daí o sensualismo barroco*¹⁵”. Basta recordar as insistentes remissões barrocas ao Sol e às flores, como rosas, para anunciar a efemeridade da vida (vide Gregório de Matos, cujos versos seguintes aludem a esse viés: “*Mas ser planta, ser rosa, ser nau vistosa/De que importa, se aguarda sem defesa/Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa?*”). Todavia, novamente Machado suprime os excessos: o fim das desilusões não é o envelhecimento ou o fenecimento da matéria,

¹³ <http://pensador.uol.com.br/frase/MzYxMTA/>

¹⁴ GUINSBURG, J. O ROMANTISMO. Ed. Perspectiva. 1988.

¹⁵ TRINGALI, Dante. ESCOLAS LITERÁRIAS. Ed. Musa. 1994.

mas sim a paz de espírito.

A abertura de seu livro com tal poema ainda enceta um caráter didático do poeta sobre o fazer literário. *Musa consolatrix* pode ser encarado, ainda, como um metapoema, ou seja, um pequeno tratado de como se procede o ato de inspiração e de como o poeta pode encontrar o caminho mais seguro para suas composições. Soa, diante da comparação com o primeiro grande épico da literatura ocidental, a *Ilíada*, com um viés clássico, sendo este matiz reforçado pela relação equânime com os sentimentos pessoais do escritor. Essa figura da musa, que ora inspira e que ora consola o poeta, torna abstrato e universal a temática da inspiração em poesia.

Stella

O segundo poema realiza um movimento dicotômico, em consonância com o anterior, entre os ideais clássico e romântico. O título, à primeira vista, funciona como um nome próprio e é também a palavra latina *stella*, a qual significa estrela. Curiosamente, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, termina seus três cantos – Inferno, Purgatório e Paraíso – com o mesmo léxico. A primeira estrofe se imiscui no programa clássico: o uso da prosopopeia – figura de linguagem na qual o orador ou o autor empresta características humanas a seres inanimados – se dilata em “*a noite arrasta o manto,/e verte o último pranto/por todo o espaço*”.

Concomitante ao poema anterior, *Stella* carrega todo um aparato semântico já no título: é nome de mulher, assim como é o astro com luz própria. Tal qual a figura da musa, no poema anterior, *Stella* é fonte de inspiração para os versos. O programa narrativo dos versos descreve a sucessão da noite para o dia, aparentemente afiliada ao assunto parnasiano – de descrição de seres inanimados como meio de se exercitar a verve poética (basta recordar os poemas parnasianos dedicados a vasos, a muros etc.)¹⁶. Aparentemente, a temática parece fastidiosa e chã; contudo, há o depoimento do poeta escocês Alexander Smith (1829-1867), o qual discorre sobre a expressão da poesia em geral, independente do tema escolhido:

Perguntar-se-á: constitui então a poesia toda expressão de emoção? Respondo que sim, no concernente ao caráter específico da poesia, e ao que a distingue da prosa. Toda expressão de emoção é poesia, do mesmo modo, mas apenas do mesmo modo, que toda sucessão de sons, com sentido, chamamos música a tais sucessões ou harmonias apenas quando combinadas em peças rítmicas de certa duração (...). Por linguagem da emoção, porém, entendo a linguagem em que essa emoção se vaza – e não a descrição da emoção, ou a afirmação de que é sentida. Tal descrição ou afirmação é a mera comunicação de um fato – a afirmação de que sinto alguma coisa. Isso é prosa¹⁷.

Smith ainda explica que a emoção não é apenas aquilo que se vincula tão somente ao sofrimento e à exclamação. Diz que “*o sentimento só pode ser expresso de modo a suscitar a simpatia de outros, (...) com referência a uma causa ou a um objeto que provoquem tal sentimento¹⁸*”. Que arte não fez Machado ao elevar um tema prosaico – a sucessão dos dias e das

¹⁶ Idem.

¹⁷ PINA, Álvaro (org.). POSIÇÕES ROMÂNTICAS NA LITERATURA INGLESA. Ed. Livros Horizonte. 1984.

¹⁸ Idem.

noites – ao epíteto de artefato artístico e poético?

Essa sucessão trabalha com a metáfora, entendida como uma transposição de significantes com um significado sub-reptício (a palavra “metáfora” provém do verbo grego “*methapéro*”, transportar). Do certo – dias e noites –, o poeta assinala a mutabilidade dos eventos no mundo. Há, logo, dois momentos nas primeiras estrofes do poema: a noite, que cede espaço ao clarão do dia. Notemos o quanto a escuridão carece de simpatia – “*à muda e torva irmã*” – ao ser confrontada com a radiosa luz solar. Nem mesmo as estrelas, decantadas em tantos outros poemas de outras épocas e autores, merecem sorte melhor: “*uma por uma, vão/as pálidas estrelas,/e vão, e vão com elas/teus sonhos, coração*”.

Acareados os elementos dicotômicos – noite e dia, o poema volve-se para o abstrato: o amor, visto como entidade etérea: “*do amor silencioso./místico, doce, puro,/dos sonhos de futuro,/da paz, do etéreo gozo*”. O amanhecer só é válido pela possibilidade de se concretizar a faina de amar: “*a virgem da manhã/já todo o céu domina.../espero-te, divina,/espero-te, amanhã*”. O influxo de ir e vir é algo absurdamente recorrente na história da humanidade. No Egito antigo, por exemplo, as cheias das águas do rio Nilo e sua posterior amofinação reificaram o mito de Osíris, a mais importante lenda da mitologia egípcia (o deus Osíris fora assassinado pelo irmão invejoso Seth e, após ter sido retalhado pelo usurpador do trono, fora ressuscitado pela esposa Ísis – a sucessão da morte e da vida, um ciclo infinito). Há tantos outros exemplos dessa mutabilidade temporal: o caso do *samsara* (em sânscrito, perambulação; seria o incessante devir de vida e de morte na natureza. É um princípio presente no Hinduísmo, no Budismo e no Jainismo, três importantes tradições filosóficas hindus). Entende-se que a questão da morte – o fim – não é absoluta: o próprio poema enxerga um recomeço, ao trazer o alento da amanhã.

Lúcia

O quarto poema se abre com um apreço ao poeta francês Alfred de Musset (1810-1857), considerado o mais clássico dos românticos e o mais romântico dos clássicos. Novamente, Machado, por meio de alguns índices, afilia sua verve comedida na esteira do corolário de ideias do Romantismo. Aproxima-se, nesse ínterim, do português Almeida Garrett, cuja obra poética *Folhas Caídas* vaza-se num tom confessional agrilhado por um apuro estético um tanto raro entre seus contemporâneos românticos.

O pendor deste poema de Machado é quase um decalque do pensamento de Musset, visto que o francês via na beleza feminina um refrigério constante e duradouro para as agruras da vida. Dissera o francês no poema *Vida não vivida*:

*Era bela, como a estátua
Em mortuária capela,
Dormindo em leito de pedra,
Imóvel, pode ser bela.*

*Tinha bondade, se basta
Dar, ao acaso, sem dó,
Sem que Deus enxergue a esmola,
Se a esmola é dinheiro só.*

*Pensava, se o vão ruído
De um falar suave e lento,
Como gemido de arroio,
Denuncia o Pensamento.*

*Orava, se os olhos negros
Uma vez fitos no chão,
Outra vez ao céu erguidos,
Podem chamar-se oração.*

*Sorrira, se o refrigério
De uma brisa, na alvorada,
Chegasse a expandir a flor
Que se conserva fechada.*

*Chorava, se, argila inerte,
Seu coração ressequido
Gotas de celeste orvalho
Pudesse haver recolhido.*

*Amara, se no seu peito
Não velasse orgulho fútil,*

*Como em cima de um sepulcro
Se entretém lâmpada inútil.*

*Aparentava viver..
Sem ter vivido morreu...
Cai-lhe das mãos o livro...
Nesse livro nada leu!*

Vê-se nesse poema do vate francês o mesmo movimento que permeia *Lúcia*, de *Crisálidas*. A beleza da mulher, emoldurada ora pela natureza, ora por objetos inanimados, reforça a estratégia de fornecer à separação dos amantes um tom mais plangente. Machado traz, na primeira estrofe, a apresentação das personagens: um casal, do qual se presume ambiência aristocrática – as mãos da moça sobre um teclado de piano – com a cena ornada pela natureza – como um mero adereço de um momento sentimental, tão diferente, por exemplo, da natureza em *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, a qual parece se conder da dor do protagonista, revolvendo-se em intempéries. Ao contrário do poema de Musset – o qual empresta tão somente o conflito amoroso –, Machado verseja com maior poder descritivo, procura situar o leitor num quadro idílico, tangenciando o lirismo de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga (o poeta mineiro, comumente visto como árcade e supostamente tolhido pelo programa estético neoclássico, é considerado um pré-romântico, já que se esgueirou pelas sendas do sentimento ególatra¹⁹).

Em seguida, passa-se para a compleição da protagonista. A beleza romântica está aí descrita: palidez, olhos claros, cabelos louros, todo o ideal de beleza europeia enfeitiça o narrador do poema, que se vê impotente diante de tal tentação. O belo – sobremaneira presente nas terceira e quarta estrofes – se sujeita ao programa de vanguarda do Romantismo inglês, em especial com William Wordsworth, sobre o qual se pode inferir que:

(...) estava mais preocupado em contemplar com olhos apenas deslumbrados, e não perscrutadores ou atentos, esse céu ou a terra que o sustentava, e procurar neles comovidamente a harmonia, os pressentimentos, as recordações em que o homem se alegra 'no espírito de vida que está nele'. Será graças a este sentido interior que, neste novo surto de poesia, se vai tornar possível um encontro mais verdadeiro e completo com a realidade. Como? Aparentemente, poderíamos concluir que se tratava apenas dum processo de interiorização, mediante o qual o próprio eu acabaria por assimilar essa realidade, subordinando-a deste modo ao seu movimento. Radica, aqui, a noção tão vulgarizada dum antropomorfismo romântico²⁰.

¹⁹ CAMPOS, Antônio Sales. ORIGENS E EVOLUÇÃO DOS TEMAS DA PRIMEIRA GERAÇÃO DE POETAS ROMÂNTICOS BRASILEIROS. São Paulo. 1945.

²⁰ GUIMARÃES, Fernando (prefácio e tradução). POESIA ROMÂNTICA INGLESA. Ed. Relógio d'água.1992.

Há algo que merece menção. A menção da natureza no Romantismo brasileiro provém de ensejo dos poetas ingleses, os quais promoveram a integração panteística do artista à natureza, rompendo com o fazer temático a que se vinha sujeitando a poesia de feição clássica. O neoclassicismo, condensado na poética de Boileau, é uma corrente estética que imobilizou os quadros naturais, como explica o professor Antônio Sales Campos. Ele assevera que:

Os clássicos franceses cerraram os olhos a todas as impressões da natureza exterior. Quando Boileau afirma que só o verdadeiro é belo e que a natureza é verdadeira, confunde conscientemente os termos verdade e natureza, mas se refere apenas ao verdadeiro psicológico e moral. O homem no século XVII achava-se tão urbanizado, deixara-se absorver de tal forma pelo ambiente da corte e dos salões que, à exceção de Fénelon e La Fontaine, não aparece na obra dos grandes clássicos da época um trecho de campo ou de floresta. (...) Entretanto, o crítico dogmático da Arte Poética não se cansava de insistir: Jamais de la nature il ne faut s'écarter²¹.

O olhar do eu lírico do poema potencializa a beleza da amada em cotejo com a exuberância da natureza e, diante da perenidade do enlace amoroso, agudiza o próprio sofrimento. Novamente, o tempo exíguo de felicidade – o verso *filha da dor; ó lânguida harmonia!* o patenteia – direciona a percepção para uma rede de influências de Schopenhauer e de conceitos barrocos, sendo, portanto, atemporais em quaisquer artefatos literários (vide o poema *A Felicidade*, de Vinícius de Moraes, cuja linha-mestra – *Tristeza não tem fim/Felicidade, sim* – se imiscui nessa rede conceitual). Contudo, a começar pelo título do poema – o nome de uma mulher – e o tratamento dado à desilusão amorosa evidenciam a ingerência de Francesco Petrarca, considerado o inventor do soneto e o pai do Humanismo (uma corrente artística cujo significado filosófico essencial está na contraposição ao apelo sobrenatural ou a uma autoridade superior; em suma, um resgate da primazia dos assuntos nos quais o homem detém o protagonismo²²). Na quarta estrofe do poema machadiano em questão, menciona-se a Itália, em retribuição aos motivos imortalizados por Petrarca.

Petrarca tinha Laura como musa. Machado, embora não tivesse uma figura feminina preponderante em seus versos, parece se irmanar ao italiano nesse ínterim. Petrarca viu sua musa na Igreja de Santa Clara de Avignon, e nele despertou uma paixão duradoura, celebrada nas Rime

²¹ CAMPOS, Antônio Sales. ORIGENS E EVOLUÇÃO DOS TEMAS DA PRIMEIRA GERAÇÃO DE POETAS ROMÂNTICOS BRASILEIROS. São Paulo. 1945.

²² COMPACT OXFORD ENGLISH DICTIONARY. Oxford University Press. 2007.

sparse ("Rimas Esparsas"). Contudo, jamais realizaram qualquer enlace, pois ela já era casada. Laura pode ter sido Laura de Noves, esposa de Hugues de Sade, um ancestral do Marquês de Sade²³. Aí existe uma diferença entre os dois poetas: o italiano vazara para o papel uma paixão irrealizável; Machado fez um poema nos moldes do Romantismo, tratando de erigir uma figura feminina à Petrarca, com o comedimento estilístico de William Wordsworth no tocante ao cotejo com a natureza.

O poema se fecha por meio do beijo do narrador transido pela dor e as considerações da inevitabilidade da separação. O beijo se despoja de todo o caráter sensual que se vê noutros poemas acerca disso (basta lembrar Castro Alves e sua predileção por versos mais carnavais dedicados à figura feminina – *“Uma noite, eu me lembro... Ela dormia/Numa rede encostada molemente.../Quase aberto o roupão... solto o cabelo/E o pé descalço do tapete rente”*). Georges Vadja, professor de teologia da Universidade Sorbonne, em Paris, cita um texto da Zohar (um dos livros canônicos para o Judaísmo e integrante da Cabala) relativo à simbologia do beijo:

Que ele me beije com beijos de sua boca – Por que me empregará o texto essa expressão? Na verdade, ela significa adesão de espírito a espírito. É por isso que o órgão corporal do beijo é a boca, ponto de saída e fonte do sopro. Do mesmo modo, é pela boca que são dados os beijos de amor, unindo (assim) inseparavelmente espírito a espírito. É por essa razão que aquele cuja alma sai no beijar, adere a um outro espírito, a um espírito do qual ele não se separa mais; esta união chama-se beijo. Ao dizer: ‘que ele me beije com beijos de sua boca’, a Comunidade de Israel pede essa adesão inseparável de espírito a espírito²⁴.

O filósofo francês Jean Chevalier informa que o livro bíblico de Cântico dos cânticos, juntamente com os comentários dos padres da Igreja e de autores medievais, interpretam o beijo num sentido idêntico²⁵. Assim se comporta o narrador de *Lúcia*, ao selar com um beijo a indissociação amorosa a despeito da separação ocasionada pela morte. Como cariz libertador que o beijo em si encerra, a estrofe final traz as figuras de Fausto e de Margarida, rememorando a lenda alemã baseada no médico, mago e alquimista alemão Dr. Johannes Georg Faust (1480-1540). Fausto vende a alma ao Diabo para obter conhecimentos extraordinários; entretanto, ele se apaixona por Margarida, outrora religiosa, e busca escapar do pacto demoníaco, sem sucesso. Goethe immortalizou essa personagem alemã na peça homônima e suscita a presença do beijo como tentativa de Fausto de buscar a salvação. Com o mesmo objetivo, Machado encerra o poema: o caráter

²³ BUENO, Alexei (org.). SONETOS DE AMOR DE PETRARCA. Ed. Ediouro. 1996.

²⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (orgs.). DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Ed. José Olympio. 2012.

²⁵ Idem.

místico e libertador do ósculo.

O dilúvio

O quinto poema de *Crisálidas* enfoca a poesia religiosa do Romantismo e a novidade comparada à poesia neoclássica predecessora: a valorização do ideário cristão. Campos destaca que, embora a religião fosse um tema caro durante os séculos XVI e XVII (devido à turbulência causada pela Reforma e pela Contrarreforma), a poesia clássica mantinha-se infensa às figurações cristãs. Novamente, Boileau apregoa que “*os mistérios da fé, impressionantes e terríveis como são, não devem, servir para frívolo passatempo dos poetas*²⁶”. Foi com a ingerência dos poetas ingleses que houve uma viravolta na temática religiosa em poesia. O poeta inglês Young, na obra *As noites*, começa o despertar da matéria cristã nos versos. Por meio da contemplação meditativa da natureza, surgiram laivos de espiritualidade, a qual, em seu estágio embrionário, buscava apreender a magnitude do arquiteto de tal perfeição que é o ambiente natural: “*Milagres! Homem cego: o maior de todos está sob os teus olhos. O curso da natureza proclama um Deus, e o demonstra à razão mais acanhada*²⁷”. Porém, foi com o poeta francês Alphonse de Lamartine que a religião cristã se corporifica de fato no Romantismo. Lamartine crê que “*o homem é um deus despenhado, que se recorda dos céus*²⁸” e colocou em versos o que Chateaubriand fizera na prosa, com *O gênio do Cristianismo*²⁹. Até mesmo Almeida Garrett apreendeu as lições dos franceses e dos ingleses e foi o primeiro poeta luso a abandonar o estro pagão: “*Disse adeus às ficções do Paganismo,/ E cristão vate cristãos versos faço*³⁰”. No Brasil, os versos em prol da simbologia cristã vieram por meio de Gonçalves de Magalhães, a quem coube a introdução do Romantismo por aqui. A viagem dele à Europa foi, no dizer de Campos, “*a estrada de Damasco*” para Magalhães. Ao retornar, questionara-se em versos:

*Como surdo até hoje
Fui eu a tão angélica harmonia?
Porventura minha alma muda esteve?*

²⁶ BOILEAU, Nicolas. ARTE POÉTICA (ed. bilíngue). Ed. Papelaria Fernandes. 1980.

²⁷ YOUNG, Edward. AS NOITES. In: CAMPOS, Antônio Sales. ORIGENS E EVOLUÇÃO DOS TEMAS DA PRIMEIRA GERAÇÃO DE POETAS ROMÂNTICOS BRASILEIROS. São Paulo. 1945.

²⁸ Idem.

²⁹ Considerado pai do Romantismo francês, preconizava uma literatura permeada do imaginário cristão em oposição ao uso de figuras da mitologia greco-latina. Afirmou, no capítulo I da referida obra, “quanto mais o poeta, na epopeia, guarda o meio termo entre as coisas divinas e as humanas, mais recreativo se torna, no dizer de Despréaux. Recrear, com a mira no ensinar, é o primeiro requisito em poesia”.

³⁰ GARRETT, Almeida. DONA BRANCA. Ed. Chardron. Porto. 1970.

*Ou foram porventura meus ouvidos
Até hoje rebeldes?
Perdoa-me, ó meu Deus, eu não sabia*³¹.

Machado de Assis, com sua obra de estreia em poesia, não se manteve absorto a tal temática e aborda um fato do Antigo Testamento no poema *O dilúvio* e também em *A fé* e *A caridade*. A primeira estrofe busca situar o leitor no término do dilúvio, causado pela ira divina frente ao pecado humano. A segunda e a terceira estrofes realizam um movimento lírico da narração deflagrada nos versos anteriores, de absolvição das mortes em razão das enchentes – “*em vão, ó pai atônito,/ Ao seio o filho estreitas*” – em virtude de um projeto divino, de varrer o pecado da terra – “*A arca de Noé;/ Pura das velhas nódoas/ De tudo o que desaba,/ Leva no seio incólumes/ A virgindade e a fé*”.

A partir da menção da Arca de Noé, o poema se revolve noutro programa narrativo: passa a olhar para o futuro, tecendo loas à humanidade presente na embarcação e à possibilidade de um mundo mais inocente e probo. O poeta concede a Deus – outrora o responsável pelo dilúvio – a bondade que é peculiar a uma divindade – “*cheio de amor, solícito*”. A seguir, uma pomba deposita um ramo no solo, simbolizando o sinal da secagem das águas. A última estrofe traz os fiéis entoando cânticos e, por isso, expiando os resquícios de ira divina.

O que chama a atenção nesse poema é o reconhecimento da função simbólica do dilúvio não como destruição arbitrária, mas sim como momento de reformulação de estruturas. Chevalier esclarece que:

*As perversidades, os pecados acabariam por desfigurar a humanidade. Esvaziada das formas e das forças criadoras, a humanidade estiolar-se-ia decrépita e estéril. Ao invés da regressão lenta em formas subumanas, o dilúvio traz a reabsorção instantânea nas águas, nas quais os pecados são purificados e das quais nascerá a humanidade nova, regenerada*³².

³¹ MAGALHÃES, Gonçalves de. SUSPIROS POÉTICOS E SAUDADES. Ed. UnB. 2011.

³² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (orgs.). DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Ed. José Olympio. 2012.

Visio

Neste poema, Machado de Assis vale-se de um expediente muito caro à representação da mulher em Gregório de Matos. O poeta baiano do século XVII se notabilizara pela aproximação do cariz secular (tentador) da figura feminina com a religiosa da feminilidade como detentora de beleza angelical³³. A palidez de heroína romântica é usada na primeira estrofe; à revelia de fragilidade, exalta uma nuance sensual, já que os cabelos caem-lhe sobre os ombros.

Na segunda estrofe, entretanto, a representação feminina do poema o aproxima do caráter sensual do lirismo de Castro Alves, pois a mulher se dota de impulso e de propósito – “*ao teu seio me cingiram* [os braços entrelaçados]”. A terceira parte insiste nos oximoros (aproximações de palavras de sentido oposto, a fim de reforçar a expressão). São os pares *sequiosos-frios*, *anjos-almas palpitantes*, por exemplo, que corroboram uma personagem paradoxal representando um universo quase onírico de sensualidade.

A quarta estrofe promove um deslocamento do onírico – sensual – para a crueza do desafeto. Utiliza-se a natureza para incrementar o quadro de desencanto. Não há a austeridade de Wordsworth: a moldura natural se apresenta tal como a viam os gregos antigos. Para estes, a natureza:

[conhecida por ‘*physis*’] *tinha um sentido dinâmico, traduzia uma força latente de tipo germinativo, sem que houvesse uma distinção nítida entre o animado e o inanimado. Múltiplas forças vinham percorrê-la, e essas forças representariam, afinal, uma divindade na medida em que dela participavam*³⁴.

O uso de elementos abstratos – solidão, tristeza, sono desperto – atende à escolha de um entre dois níveis de concretização dos esquemas narrativos: o temático e o figurativo. Este é mais concreto que aquele, uma vez que emprega substantivos e adjetivos concretos, nomes próprios e seres animados dotados de inteligência racional ou que nela estejam imersos. O esquema temático busca classificar a realidade, ordená-la ou interpretá-la; o figurativo tenciona construir um cenário palpável de personagens. O temático, portanto, é usado nessa guinada do poema em questão³⁵.

O programa narrativo continua nas próximas estrofes. O poeta executa, nos versos

³³ GONZAGA, Sergius. MANUAL DE LITERATURA BRASILEIRA. Ed. Mercado Aberto. 1991.

³⁴ GUIMARÃES, Fernando (prefácio e tradução). POESIA ROMÂNTICA INGLESA. Ed. Relógio d’água. 1992.

³⁵ FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. PARA ENTENDER O TEXTO. Ed. Ática. 1997.

subsequentes, uma passagem do figurativo para o temático, pois enumera as mudanças de atitudes da amada em função da ausência de ações afetivas que desapareceram. As últimas duas estrofes cotejam ora com o figurativo, ora com o temático. Em termos de temporalidade, não mais avançam: refestelam-se no senso comum do amor romântico, calcado na inacessibilidade da mulher amada.

Fé

Este poema se encerra num tom laudatório à divindade. Há uma citação de Santa Teresa de Jesus, alcunha pela qual fora conhecida Teresa d'Ávila, cujo fervor religioso a levou a reformar a Ordem das Carmelitas, outrora vista por ela como local de conversas frívolas. A religiosa reforçou o caráter de pobreza no convento onde vivera, além de infligir a flagelação como forma de chegar ao êxtase divino³⁶.

Os dizeres – *“Move-me afinal teu amor e de tal maneira/ Que mesmo que céu não houvesse eu te amaria”* – apregoam um estreito laço do crente com a divindade. Chevalier explica essa tendência em se doar a uma crença, a qual assume os foros de dogma (do grego *dóigma*, -atos, aquilo que nos parece bom):

Segundo o simbolismo anagenético de Paul Diel, as divindades simbolizam as qualidades idealizadas do homem. A expansão das qualidades é acompanhada de alegria; sua destruição gera a angústia, a inibição, a impotência, o tormento. O mito, para exteriorizar essa luta interior, mostra o homem pelejando contra monstros, símbolos das inclinações perversas³⁷.

Santa Teresa pelejou contra uma doença e contra as frivolidades do mundo, recebendo, conforme se conta, a visão de Jesus, o qual confiou a ela impulso pungente para levar adiante a fé cristã³⁸. O poema de *Crisálidas* exalta a aliança que Deus faz com quem lhe devota fé, por meio de um movimento dúplice: o homem ora ao Céu, este lhe concede paz interior. O matiz de desapego – presente nos versos *“Ah! Feliz o que pode,/ No extremo adeus às coisas deste mundo,/ Quando a alma, despida de vaidade,/ Vê quanto vale a terra”* – se coaduna ao pensamento de Teresa d'Ávila. Isso faz supor, neste poema e noutros do livro, que Machado traz excertos de outros autores como uma espécie de sinalizador de leitura do artefato em questão.

³⁶ <http://www.ocd.pcn.net/hista.htm#The> (Reforma de Teresa d'Ávila, em inglês).

³⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (orgs.). DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Ed. José Olympio. 2012.

³⁸ <http://www.ocd.pcn.net/hista.htm#The> (Reforma de Teresa d'Ávila, em inglês).

Caridade

O poema se esbate na religiosidade, contudo opera numa união do transcendente à questão das obras. O livro bíblico do apóstolo Tiago, no Novo Testamento, diz: “*Meus irmãos, que interessa se alguém disser que tem fé em Deus, e não fizer prova disso através de obras? Esse tipo de fé não salva ninguém*”³⁹. Machado de Assis realiza a percepção em forma de versos da máxima que apregoa: a fé sem obras é morta.

Para tanto, o poeta traz a imagem da mulher como provedora, em clara alusão à Virgem Maria. Na história das religiões, percebe-se um deslocamento de gênero na gênese do mundo. O mitólogo americano Joseph Campbell dividiu em quatro grupos os mitos conhecidos da criação, correspondendo estes grupos às etapas cronológicas da história humana. Na primeira etapa, o mundo seria criado por uma deusa-mãe sem auxílio de ninguém. Na segunda etapa, o trabalho primordial fora feito por um deus andrógino ou um casal criador; já na terceira, um deus macho toma o poder de uma deusa ou cria o mundo sobre o corpo da deusa primordial. Na quarta, por fim, um deus macho criaria o mundo sozinho, sem intervenção feminina, o que representaria a passagem para o patriarcalismo⁴⁰.

O poema, sem deixar a posição relevante de um deus masculino, coloca nas mãos de uma mulher – como geradora de filhos e como amamentadora – a premissa de ofertar caridade a quem necessita. No caso, a figura frágil é a infância. Segundo Philippe Ariés, a concepção sobre a criança teria começado a se formar com o fim da Idade Média, sendo inexistente na sociedade desse período. No Medievo, a criança era um adulto em miniatura, ou melhor, nas palavras do medievalista James Schultz, “*um adulto imperfeito*”⁴¹. Foi com a ascensão definitiva da burguesia que a infância passou a ser objeto de preocupação do poder público e, por conseguinte, de demandas capitalistas: a educação universal para crianças e toda uma penca de produtos vistos sob a batuta de “infantil”⁴².

O poema enceta, logo, um ensejo que vinha sendo construído, de auxiliar à faixa etária agora vista como primordial no desenvolvimento humano. A figura da mãe – cujo maior simbolismo é a Virgem Maria, que povoa o ideário ocidental como mãe extremosa – é encarregada de trazer os

³⁹ BÍBLIA SAGRADA – NOVO TESTAMENTO. Ed. Paulinas. 1986.

⁴⁰ CAMPBELL, Joseph. AS MÁSCARAS DE DEUS – MITOLOGIA OCIDENTAL. Ed. Palas Athena. 2004.

⁴¹ AIRÉS, Philippe. HISTÓRIA SOCIAL DA CRIANÇA E DA FAMÍLIA. Ed. Zahar. 1978.

⁴² ZILBERMAN, Regina. A PRODUÇÃO CULTURAL PARA A CRIANÇA. Ed. Mercado Aberto. 1984.

desvalidos para junto de si.

No limiar

Há um fato interessante em Machado acerca dos títulos de seus poemas. Intricados à personalidade do escritor, os títulos não se fazem aleatórios: antes disso, colaboram para uma estratégia de leitura. É o caso do poema em questão. Do latim *liminares* (soleira da porta), limiar significa o limite de algo rumo a uma modificação de estatuto. A primeira estrofe abre uma voz narrativa onisciente, que principia por enfeixar um quadro natural de certo matiz decrépito: “*mofino arbusto aparecia,/ de tronco seco e de folhagem morta*”.

Essa descrição funciona como uma natureza de caráter universal, comumente verificada em poemas de cunho neoclássico. Esse ambiente soturno se assemelha a um soneto do poeta mineiro Cláudio Manuel da Costa, no qual ele expõe:

*Neste álamo sombrio, aonde a escura
Noite produz a imagem do segredo;
Em que apenas distingue o próprio medo
Do feio assombro a hórrida figura;⁴³*

Mais uma vez, Machado busca no passado referências que usa a bel-prazer. Além do estilo grave que Cláudio Manuel da Costa imprimiu aos versos, a forma deste poema machadiano lembra a aplicada por Dante Alighieri na obra-prima *A Divina Comédia*: conhecida por *terza rima*, compreende tercetos, com 10 sílabas poéticas em cada verso, rimando no esquema ABA, BCB, CDC, DED, EFE etc (a linha central de cada verso se repete nas outras marginais da estrofe seguinte).

Em seguida, a tessitura do poema deixa a descrição e apresenta duas personagens, vagamente mencionadas como *Ele* e *Ela*, as quais dialogam até a última estrofe. Em maiúsculas, o eu-lírico as traz de forma equânime, como se assistisse ao colóquio. Lembra o que poeta inglês John Keats apregoa num poema intitulado, precisamente, “*The poet*”:

To this sight

⁴³ COSTA, Cláudio Manuel da. OBRAS POÉTICAS. Ed. Valer. 2010.

*The hush of natural objects opens quite
To the core (...)
Making him see, where Learning hath no light*⁴⁴

A visão privilegiada dos poetas sobre a humanidade, contudo, não é um atributo romântico, sendo citada desde tempos imemoriais. Robert Graves, na conferência inaugural na Universidade de Oxford (1962), apresenta um adendo interessante sobre a qualidade profética do poeta: “*Apolo, o deus da Ciência, tendo articulado uma conspiração palaciana com seu meio-irmão Hermes, deus da Política, e seu tio Plutão, deus da Riqueza, emasculou [enfraqueceu, tornou menos viril] o todo poderoso Zeus*”. Graves explica que, após a dissensão no Olimpo, a humanidade ficou à deriva de um controle enérgico dos deuses; tal situação fora percebida, primeiramente, pelos poetas⁴⁵. Outro poeta inglês, Shelley, ratifica essa missão admirável: “*The poets are the mirrors of the gigantic shadows which posterity cast upon the present*⁴⁶”.

Assim, uma voz de fora começa a contar os embates entre duas entidades. Primeiramente, *Ele*, o ente masculino, alterca com *Ela*, o ente feminino, trazendo a fortuna pecadora de tudo que é feminino – “*teu gesto insinuante; mago som da tua voz de amante*”. O narrador, então, concede a palavra a *Ela*, mas a concede um quinhão de simpatia, pois a descreve como detentora de *olhar brando e celeste*. A despeito de tal afabilidade, ela ataca a *Ele*, desejando-lhe a morte, não como um fim fulminante, mas *contínua e angustiada*. Encerra-se nesse ponto uma visão transcendental da morte, explicada por Chevalier:

*Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é revelação e introdução*⁴⁷.

Ele retoma a palavra, colocando-se como vítima de promessas feitas por *Ela* – “*eu procurei no lar do infortunado/dos meus olhos verter-lhe a luz etérea*”. Até mesmo um leito *semeado de*

⁴⁴ À sua visão, o silêncio dos objetos naturais abrem-se até o âmago (...) fazendo-o ver onde o estudo não penetra”. In: KEATS, John; BYRON, Lord; BLAKE, William & SHELLEY, Percy. POESIA ROMÂNTICA INGLESA. Ed. Hedra. 2011.

⁴⁵ CAVALCANTI, Geraldo Holanda. A HERANÇA DE APOLO. Ed. Civilização Brasileira. 2012.

⁴⁶ Os poetas são os espelhos das sombras gigantescas que a posteridade lança sobre o presente. In: KEATS, John; BYRON, Lord; BLAKE, William & SHELLEY, Percy. POESIA ROMÂNTICA INGLESA. Ed. Hedra. 2011.

⁴⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (orgs.). DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Ed. José Olympio. 2012.

rosas festivas, a fim de dar a *Ela um sono sem tortura* colabora para que a queixa se dinamize. *Ela* se defende, dizendo que trouxe ao padecido *Ele uma réstia de luz suave e pura*. Mas nada de concreto, ao contrário do que *Ele* fizera, como a cama adornada de flores, *Ela* o oferece: apenas elementos abstratos, como *luz* para *erma fantasia* e *mel* para o *cálix da amargura*.

Ele desdenha desses emolumentos – “*foi tudo vão – foi tudo vã porfia*” – mantendo-se firme no propósito de acusá-la de negligência. Entretanto, *Ele* a faz entrar. O narrador realiza novamente um quadro benévolo de *Ela*, a despeito de tantas acusações que sofrera – *virgíneo rosto*. A simbologia da virgem é recorrente na literatura. Lembre-se do exemplo de Iracema, heroína de José Alencar, a qual perde sua comunicação com Tupã ao ter a virgindade dissipada pelo contato com o colonizador. A imagem de Maria, mãe de Jesus, que concebeu o filho de Deus apenas quando esteve virgem, é a força-motriz desse viés que garante um espaço peculiar à mulher casta como detentora de prerrogativas extraterrenas.

Por fim, ambos se olham; porém, não conversam mais. *Ela* sai por um *desvio*; *Ele* adentra ao recinto com *passo ufano* (orgulhoso de sua pretensa vitória na discussão). No último verso, o narrador do poema nomeia os simples pronomes pessoais: *Ele* é o Desengano; *Ela*, a Esperança. Esses símbolos são trabalhados em dois níveis que não comprometem a isenção da voz narrativa: enquanto os argumentos de *Ele* parecem ser mais convincentes, a *Ela* é dado um caráter de resignação, sendo descrita em tom terno. Há, logo, um nível argumentativo – que enobrece a ação do Desengano – e outro, o da Aparência, que não permite que a Esperança seja esmagada pelo torvelinho de delações.

Quinze anos

Novamente, aparece uma citação de Alfred de Musset – “*Oh! Flor do Éden, por que feneceste/Criança desatenta, bela Eva de cabelos loiros!*”. Esse é um importante roteiro acerca que Machado discorrerá no poema. A menção de flores já anuncia que algo se dissipou, diante da fragilidade simbólica que tais elementos carregam consigo⁴⁸.

O poema possui uma organização estrófica diversa. Há uma primeira estrofe maior que as demais, calcada na informação descritiva da personagem – uma criança, a qual não é mais vista como um adulto em miniatura⁴⁹. O uso do adjetivo *pobre*, reiteradas vezes no curso dos versos, visa a salientar o caráter frágil da infância, associando-a à inocência, na esteira do que é exaltado pelo Romantismo – “*Oh! que saudades que eu tenho/Da aurora da minha vida,/Da minha infância querida/Que os anos não trazem mais!*”.

Diferente de Casimiro de Abreu – que se reporta à própria infância, Machado realiza um movimento de narrador onisciente, traçando uma trajetória descendente, tangenciando o modo do texto épico, o qual abrange a derrocada de um herói. Isso demonstra que o poeta, em qualquer época, não é um criador *ex nihil* (a partir do nada):

O artista fala com o estoque de sensações, sentimentos, informações, intuições, todos consistindo em elementos ‘reais’, que lhe chegam do exterior, do seu corpo e do interior, de sua mente, através da percepção que lhe acode de sua presença no mundo e na história. Sua criatividade é uma faculdade que se insere numa escala de valores que é um continuum, indo do artesão ao artista⁵⁰.

Machado colige nesse poema índices que associam a infância à inocência e o amor ao desengano, duas linhas de força muito intensas no Romantismo. Aliás, o tema do desengano é presente em Machado, mas diverso da poesia romântica em geral e, em especial, da tributária do movimento *Sturm und Drang*. Na temática mais dolorida, Machado se coloca como narrador externo, equilibrando-se tal qual uma poesia cerebral⁵¹, sem, todavia, ser impessoal.

A criança é inocente enquanto estiver vedada ao amor. Esse desconhecimento se faz por

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ AIRÉS, Philippe. HISTÓRIA SOCIAL DA CRIANÇA E DA FAMÍLIA. Ed. Zahar. 1978.

⁵⁰ CAVALCANTI, Geraldo Holanda. A HERANÇA DE APOLO. Ed. Civilização Brasileira. 2012.

⁵¹ MOISÉS, Massaud. A LITERATURA PORTUGUESA. Ed. Cultrix. 2010.

meio da figura do sono. É no ato de sonhar que reside a ventura, adunando-se a uma visão benéfica da letargia e dos sonhos. Na segunda estrofe, a criança se corporifica em anjo e conversa com o Senhor. Tal proeza é possível se estivesse dormindo, pois, informa Chevalier, existem figurações de que os sonhos sejam a separação do corpo e da alma, sendo esta livre para realizar inúmeras façanhas⁵².

A terceira estrofe mostra o despertar para uma realidade má. Sem perder o ar angelical – “*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!*” – a tentação é uma melodia. A música, na mitologia céltica, conduzia o ouvinte a três diferentes estágios: sono, sorriso e lamentação⁵³. Parece ser este o movimento que tal melodia – a da sedução – fizera na personagem inocente do poema: a criança sai da prostração, sorri – na estrofe seguinte, ela se põe a colher flores, uma metáfora para a curiosidade crescente diante do belo que se apresentava aos olhos – e, por fim, lamenta-se.

Quando desperta, a criança deixa de ser anjo e passa ao estágio de rosa, como se verifica na estrofe cinco. Machado, tal qual o poeta baiano Gregório de Matos Guerra fizera, associou a rosa à fugacidade: “*Essas rosas de beleza/Que se esvaem como a escuma/Que a vaga cospe na praia/E que por si se desfaz;*”.

As lágrimas até mesmo secarão – estrofe seis. O poema se fecha numa estrofe pequena, na qual o narrador a chama simplesmente de *criança*, sem os apodos anteriormente utilizados – *anjo*, *flor*, *rosa*. Pega-a num tom professoral e fomenta que a criança perceberá que o sono (inocência) era melhor refúgio que as agruras da vigília.

O poema encerra ainda uma questão filosófica interessante de ser mencionada. Como profícuo leitor de Schopenhauer, Machado trouxe à baila o conceito de Vontade do filósofo alemão. Schopenhauer salienta que o corpo é a representação que constitui para o sujeito o ponto de partida para o conhecimento. O corpo é, pois, objeto imediato na medida em que é um mero conjunto de sensações dos sentidos que advêm da ação dos outros corpos sobre si. Nesse primeiro aspecto, o corpo designa propriamente a vontade porque cada ato de vontade corresponde a um movimento corporal; e, então, ele passa a ser - além de condição de possibilidade do conhecer - a chave para se descobrir ou se decifrar o "enigma do mundo"⁵⁴. Esse movimento de Vontade – despertar do sono, agarrar as supostas divícias do mundo e sofrer por isso – cristalizar todo o aparato narrativo do poema.

⁵² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (orgs.). DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Ed. José Olympio. 2012.

⁵³ Idem.

⁵⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. A ARTE DE SER FELIZ. Ed. Martins Fontes. 2001.

Sinhá

O poema tem como subtítulo uma citação do livro bíblico Cântico dos Cânticos, atribuído ao sábio rei Salomão. É um verso de forte conteúdo sensual – “*O teu nome é como óleo derramado*” –, conquanto que os judeus insistam que a menção desse poema lírico seja o enlace de Deus com o povo escolhido⁵⁵.

Os versos seguem, de fato, a mesma ambiência do livro bíblico: em ambos, os motivos são todos campestres – *flor, campo, alva areia, rosa fechada, arrulho, arvoredos, canto do sabiá*. Não obstante, a semelhança termina aí, já que o livro canônico relata o princípio do amor e do amadurecimento do sentimento, ao passo que o poema machadiano se inscreve nos liames do amor cortês, entendido como um conjunto de regras e disposições a que o homem e a mulher estavam sujeitos. Configurado na Idade Média, era “*um amor ao mesmo tempo ilícito e moralmente elevado, passional e autodisciplinado, humilhante e exaltante, humano e transcendente*”⁵⁶. Outro ponto a ser ressaltado nessas normas era o transplante das relações de suserania e vassalagem para a esfera privada: o homem deveria prostrar-se diante da amada, assim como um vassalo frente ao suserano. No poema, o título *Sinhá* já denuncia, senão uma situação social desnivelada (bem ao gosto machadiano na prosa), um ar de respeito e de homenagem.

O livro bíblico é mais sensual: “*Como és belo, meu amado, como és encantador! Nosso leito está florido, de cedro são as vigas de nossas casas, de cipreste, o nosso teto*”⁵⁷. Machado, mais recitado: “*Nem esta saudade pura/Do canto do sabiá/Escondido na espessura,/Nada respira doçura/Como o teu nome, Sinhá!*”. Há, também, a diferença de gênero na voz narrativa: enquanto o livro de Salomão comporta diversas vozes que tomam a palavra, Machado fala na esteira do amor cortês.

A figura da mulher aparece encerrada no verso *Rosa fechada em botão*. A simbologia da rosa, além da beleza fugaz, diz respeito ao amor, já que substituiu o lótus egípcio e o narciso grego como símbolos do sentimento amoroso⁵⁸. Dante Alighieri decanta a rosa como expressão máxima e delicada do amor:

⁵⁵ BÍBLIA DE JERUSALÉM. Ed. Paulus. 1995.

⁵⁶ NEWMAN, Francis X., THE MEANING OF COURTLY LOVE. Ed. Sunny Press. 1969.

⁵⁷ BÍBLIA DE JERUSALÉM. Ed. Paulus. 1995.

⁵⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (orgs.). DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Ed. José Olympio. 2012.

“Ao centro de ouro da rosa eterna, que se dilata, de grau em grau, e que exala um perfume de louvor ao sol sempre primaveril, Beatriz me atraiu...⁵⁹”.

Quanto à estrutura, o poema se organiza em duas estrofes, de sílabas poéticas variáveis, mas com apuro na questão das rimas (há rimas ricas, como em *suspira* e *lira*). Em ambas, os versos curtos, fortemente descritivos, fornecem uma loa de sabor cortês.

⁵⁹ ALIGHIERI, Dante. DIVINA COMÉDIA. Ed. 34. 2002.

Aspiração

Machado dedica este poema a Faustino Xavier de Novais, que era poeta e irmão de Carolina, futura esposa do escritor. Em seguida, aparece uma citação do poeta francês Victor de Laprade, cujos poemas se vinculam à estética religiosa do Romantismo, na qual a natureza pujante é um sinal da força e perfeição divinas⁶⁰. Há algo a salientar na personalidade de Laprade: ele condena veementemente a ironia dos romances europeus do século XVIII, os quais serviram – em especial os de Lawrence Sterne – para que Machado achasse a fôrma ideal de sua prosa elogiada.

A primeira estrofe revela um narrador queixoso da sorte de ser poeta. O filósofo romano Emil Cioran coloca-se do lado do poeta, colocando a sabedoria de *transver* o mundo de forma mais aguda como um grande castigo, mas essa admoestação é devida a uma mente iluminada:

*Não se pode voltar da poesia, da música, para a filosofia. É evidente que elas a deixam para trás. Um poeta, um compositor ou um místico filosofam apenas nos momentos de fadiga, que os forçam a regressar a um estado inferior. Apenas eles se dão conta de que não é uma glória ser filósofo, apenas eles compreendem a que ponto a filosofia – sem falar da ciência – sabe pouco das coisas. O que é o pensamento em comparação com o êxtase ou o culto metafísico comparado com a nuance que define toda poesia?*⁶¹

O que Cioran coloca é o conflito que perpassa esse poema: a sensibilidade exacerbada tomada como devaneio de conhecimento absoluto dos mistérios do mundo. Richard Rorty, filósofo também, reconhece que o estilo floreado da poesia abre espaço para “*a sensação de extremo prazer e admiração que os poetas podem às vezes causar*”⁶². Essa contemplação sobre os poetas, contudo, não os isentam das agruras da incompletude ocasionada pela percepção de um mundo infenso à compreensão. Francis George Steiner, professor e crítico literário francês, lembra que Baudelaire enxergava no poeta uma natureza exilada no imperfeito, mas desejosa de empossar na mesma natureza um paraíso revelado⁶³.

O diálogo do poema se elabora ciente desse problema – a impossibilidade de obter ventura no plano terreno e palpável das relações humanas. Assim se expressa: “*Não assim tu, ó alma, ó*

⁶⁰ CAMPOS, Antônio Sales. ORIGENS E EVOLUÇÃO DOS TEMAS DA PRIMEIRA GERAÇÃO DE POETAS ROMÂNTICOS BRASILEIROS. São Paulo. 1945.

⁶¹ CIORAN, Emil. O LIVRO DAS ILUSÕES. Ed. Rocco. 2014.

⁶² CAVALCANTI, Geraldo Holanda. A HERANÇA DE APOLO. Ed. Civilização Brasileira. 2012.

⁶³ Idem.

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”. A humanidade ri das almas sensíveis, que tornam a se ensimesmarem ou a buscarem os assemelhados.

Na terceira estrofe, o narrador questiona a Deus pelo próprio infortúnio – *“Tarja de luto a folha em que lhe deixa escritas/A suprema saudade e as dores infinitas”*. Não é, de fato, o mesmo *modus operandi* do lirismo religioso do Romantismo brasileiro. Gonçalves de Magalhães, apesar do sofrimento que visitava seus versos, exaltava a deidade: *“Nas horas do silêncio, à meia noite/Eu louvarei o Eterno!/Ouçam-me a terra, e os mares rugidores,/E os abismos do inferno⁶⁴”*.

O poeta lacrimoso, a seguir, elogia quem consegue amar e gozar no mundo físico; entretanto, faz a ressalva de que *“A vida é o amor, é a paz,/É a doce ilusão e a esperança vivaz”*. É a afiliação de que o mundo sensível – o físico no qual os homens comuns supõem viver bem – é uma falácia, um eco do pensamento platônico. Imbuído desse pressuposto, o narrador avança, afirmando que *“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”*. Novamente, Machado discorda da íntima relação entre natureza e Deus, impingida pelos poetas românticos brasileiros predecessores. Novamente, um excerto de Magalhães manifesta essa opinião: *... o infinito só procura/E em suspiros de amor a Deus se ala⁶⁵”*.

As três últimas estrofes mostram uma viragem no desconsolo do poeta, o qual parecia órfão de esteio. Ele percebe que a natureza é insuficiente para fornecer-lhe as respostas. Volta-se ao Deus invisível, não conjugando da sabedoria divina expressa na realidade sensível. Deus é o caminho da abstração, a saída para o conceito kantiano de tempo e de espaço:

Tomemos como exemplo as noções primitivas e fundamentais de tempo e espaço. Julgam que elas nos venham dos objetos que se acham no espaço e no tempo? Absolutamente; não é porque percorramos espaços ou momentos que formamos o conceito de espaço ou de tempo: como seria isso possível? O espaço, diz Kant, nada mais é senão a forma de todos os fenômenos dos sentidos exteriores, isto é, a condição subjetiva da sensibilidade sem a qual não nos é possível uma intuição exterior. Quanto ao tempo, não é senão a forma do sentido externo, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior⁶⁶.

⁶⁴ MAGALHÃES, Gonçalves de. SUSPIROS POÉTICOS E SAUDADES. Ed. UnB. 2011.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ TRUC, Gonzague. HISTÓRIA DA FILOSOFIA. Ed. Globo. 1968.

O que Kant demonstra é que as nossas percepções de mundo são uma tirania dos sentidos: ao espaço, a tirania se faz de um movimento centrífugo; ao tempo, de um movimento centrípeto. Deus seria esse momento suprassensível, vedado ao sentido, além do espaço e do tempo. Nos últimos versos do poema – *“Mas guardemos, poeta, a melhor esperança:/Sucederá a glória à salutar provança:/O que a terra não deu, dar-nos-á o Senhor!”* – vê-se que o desprezo pela materialidade e pela temporalidade é a marca característica de Deus.

Os arlequins

A palavra arlequim provém do italiano *arlecchino*, máscara típica de personagem bufão. Sob a batuta da máscara (e toda a simbologia que ela encerra – fingimento, escusa), o poema é uma sátira, no sentido mais estrito do termo (do latim *satira*, um gênero de mistura, visto pejorativamente visto que a elite culta romana valorizava os ditames fornecidos pelas poéticas gregas e latinas. Em suma, propalavam-se os gêneros puros e íntegros, menosprezando a miscigenação). Segundo Machado, os versos falam de “uma classe que se encontra em todas as cenas políticas – é a classe que, como se exprime um escritor, depois de darem ao seu povo todas as insígnias da realeza, quiseram completar-lha, fazendo-se eles próprios os bobos do povo⁶⁷”.

O primeiro verso trata da *musa*, nome dado a cada uma das nove filhas de Zeus e Mnemósine, que dominavam a ciência universal e presidiam as artes liberais⁶⁸. Entre os românticos, adquiria também o matiz da mulher amada, a qual desencadeava o processo criativo. Há, portanto, um tom solene que permeia o trato de tal temática.

Na primeira estrofe, entretanto, Machado conclama a presença da *musa* não como fomentadora de uma arte elevada ou de alguma composição sublime: pede que ela deponha a lira (instrumento musical clássico) e tome a vergasta (varinha para açoitar); que ela esqueça os cantos amorosos e glorificantes em detrimento de um *novo assunto*; que a *letra nova* tem supremacia sobre a *letra antiga*. Tal descabro perante o símbolo artístico consolida o que Oscar Wilde dissera: “o homem quase nada nos diz quando fala em seu nome; deem-lhe uma máscara e ele dirá a verdade⁶⁹”. A sátira se torna periclitante ao confrontar o que pensa o poeta mexicano Octavio Paz do papel da poesia: “é tornar sagrado o Mundo⁷⁰”, algo similar ao que o filósofo alemão Martin Heidegger expressara ao dizer que a função do poeta é “dar nome ao sagrado⁷¹”.

Na segunda estrofe, há a menção aos devaneios políticos do Império Romano: primeiro, fala-se no despotismo do imperador Nero, o qual se via como artista e forçava os presentes a aplaudi-lo – “E a lira sobraçando,/Ante o povo idiota e amedrontado”. Parece aquilo que Maquiavel categoricamente atestou, de que o temor é uma tática de submissão mais eficaz que o amor. Também menciona Calígula, cujos distúrbios mentais fizeram-no imortal. Diante da ilação de

⁶⁷ Nota do autor.

⁶⁸ DICIONÁRIO HOUAISS ELETRÔNICO. 2014.

⁶⁹ WILDE, Oscar. In: LEITE, Dante Moreira. O AMOR ROMÂNTICO E OUTROS TEMAS. Edusp. 1979.

⁷⁰ CAVALCANTI, Geraldo Holanda. A HERANÇA DE APOLO. Ed. Civilização Brasileira. 2012.

⁷¹ Idem.

figuras torpes que lideraram o maior império de então, o poeta se questiona: “*E tu, tu não te abrias,/Ó céu de Roma, à cena degradante!/E tu, tu não caías,/Ó raio chamejante!*”.

A terceira estrofe traz o Machado niilista que todos conhecem, aquele crítico mordaz de todo o cientificismo e novidade tomados como verdades absolutas⁷². O niilismo machadiano se faz por meio de um esquema tácito entre autor e leitor, no qual o primeiro espera do segundo o compartilhamento de certo arcabouço cultural para, em seguida, tirar dele o véu da prodigalidade. Di-lo: “*Tal na história que passa/Neste de luzes século famoso*”. O tempo a que ele se refere não está definido: ora pode ser o século de ouro do Império Romano (I d.C.), ora o século XVIII (o Iluminismo), ora o século XIX (Segunda Revolução Industrial, advento da eletricidade). Independente da época, é a falácia do progresso que ele desdenha.

As próximas quatro estrofes perfazem uma descrição de como se engana um povo, aliando *aspecto vistoso, olhar seguro, altivo e penetrante, tal segurança, ostentação tão grande* a um propósito torpe – “*Tornam em cinzas frias/O amor da pátria e as ilusões dos povos*”. Machado se porta como um reduto de anexins (um adagiário atemporal), soando similar ao que Joseph Goebbels, ministro da propaganda nazista, afirmou: “*Uma mentira repetida mil vezes torna-se verdade*”. Por fim, o poeta esmorece o tom da ironia e, na última estrofe, roga à musa a proferimento de uma sentença ante tanto descalabro.

Outro ponto considerável é a poesia, digamos, social que Machado desenvolveu, ao par de sua prosa. Até mesmo os expedientes para a crítica mordaz são idênticos. A metodologia para tanto, na poesia, ou se usa o formato tradicional (soneto, écloga etc), ou se vale de temática anacrônica.

⁷² BOSI, Alfredo. O ENIGMA DO OLHAR. Ed. Ática. 2000.

Epitáfio ao México

Lê-se, a modo de preâmbulo do poema, outro epitáfio: Caminhante, vai dizer aos lacedemônios que estamos aqui deitados por termos defendido as suas leis. É o epitáfio das Termópilas, alusivo à batalha campal entre persas e espartanos, na qual pereceram 300 soldados gregos diante de um número infinitamente maior de persas. Eis que esse princípio – o da peleia desmedida – marcará a tônica deste poema, dedicado ao México, que, à semelhança do Brasil, foi o único país, conquistada a independência, a adotar o sistema monárquico de governo⁷³.

A primeira estrofe diz respeito a um movimento poético de particularizar um hábito geral num país marcado pela convulsão social e política. O México, após a independência em 1813, oscilou entre governos liberais e conservadores. Perdeu metade do território para os EUA, em parte pela política expansionista do poderoso vizinho, e outra pela venda ilícita de terras promovida pelo ditador mexicano Antonio López Sant’Anna⁷⁴.

A poesia bélica, por assim dizer, nasceu com Homero. Mas, o primeiro poeta que exalta o sacrifício pela pátria foi o espartano Tirteu, no século VII a.C. – “*Para um homem de bons sentimentos é belo morrer por seu país*”⁷⁵. O verso mais conhecido de louvor à morte pela pátria pertence ao romano Horácio: “*É doce e honroso morrer pela pátria; a Morte persegue o homem que dela foge, não poupa os tendões nem a espinha do jovem covarde*”⁷⁶.

A temática da morte honrosa pela pátria esmorece em seguida. Machado o trata num lirismo comedido, numa forma fixa de cinco estrofes com cinco versos cada uma. Ele enfeixa uma série de figuras grandiloquentes – uso de hipérboles, como *universo atônito*; de prosopopeias, como *força indômita* e *infeliz vencida* – para instituir um tom solene ao assunto. Os elementos positivos – como *justiça, louros, liberdade* – estão em séria desvantagem diante das unidades arbitrárias e agressoras – como *espada, obus, mágoa, dor*. Traz, assim, a simbologia de guerra fixada por Chevalier:

A guerra que, em face do sentimento geral desde a Antiguidade, dos costumes contemporâneos e do aumento dos poderes de autodestruição, constitui a imagem da calamidade universal, do triunfo da força cega, tem,

⁷³ GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. Ed. Nova Cultural. 1998.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ CAVALCANTI, Geraldo Holanda. A HERANÇA DE APOLO. Ed. Civilização Brasileira. 2012.

⁷⁶ DA SILVA RAMOS, Péricles Eugênio. POESIA GREGA E LATINA. Ed. Cultrix. 1964.

*na verdade, um simbolismo extremamente importante. (...) O ardor guerreiro se exprime simbolicamente pela cólera e pelo calor*⁷⁷.

A última estrofe é um libelo por dias melhores: “*E quando a voz fatídica/Da santa liberdade/Vier em dias prósperos/Clamar à humanidade,/Então revivo o México/Da campa surgirá*”. Novamente, percebe-se o tom niilista, de que o país permanece morto enquanto persistir as arbitrariedades.

⁷⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (orgs.). DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Ed. José Olympio. 2012.

Horas vivas

Poema leve, de estrutura diversa, quase cantarolante, encerra, contudo, a discussão acerca de duas categorias implícitas sobre o conceito de Romantismo: a psicológica e a histórica.

A categoria psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração ao infinito, na interpretação tardia de Baudelaire. (...) A primazia da vertente alemã (de 1796 em diante), a primeira a empregar, numa conotação crítica e histórica, a palavra 'romântico', e que selaria a fortuna teórica desse termo, o qual passou desde então a significar um estado de poesia e uma atitude em relação à literatura, resultou de uma ascendência intelectual; pois que ligada ao classicismo de Weimar (Goethe e Schiller), e particularmente sensibilizada pela problemática schilleriana da poesia ingênua dos antigos e da poesia sentimental dos modernos, a escola germânica nasceu no clima universitário estimulante de Iena, de uma geração posterior ao Sturm und Drang, ao mesmo tempo que o idealismo pós-kantiano⁷⁸.

Esse momento do poema – a aspiração ao infinito – afilia-o ao Romantismo à Casimiro de Abreu, em especial no poema *Assim*, a seguir posto:

*Viste o lírio da campina?
Lá s'inclina
E murcho no hastil pendeu!
- Viste o lírio da campina?
Pois, divina,
Como o lírio assim sou eu!*

*Nunca ouviste a voz da flauta,
A dor do nauta
Suspirando no alto mar?
- Nunca ouviste a voz da flauta?
Como o nauta
É tão triste o meu cantar!*

*Não viste a rola sem ninho
No caminho
Gemendo, se a noite vem?
- Não viste a rola sem ninho?
Pois, anjinho,*

⁷⁸ GUINSBURG, J. O ROMANTISMO. Ed. Perspectiva. 1988.

Assim eu gemo, também!

*Não viste a barca perdida,
Sacudida
Nas asas dalgum tufão?
- Não viste a barca fendida?
Pois querida
Assim vai meu coração!⁷⁹*

Em ambos os versos – de Machado e de Casimiro – assiste-se à quebra da relação clássica entre natureza e eu, no que concerne ao fato de que, no Classicismo, as leis gerais da natureza se imiscuíram na regência de toda a vida humana. Isto é, havia uma maneira peculiar de comunicação entre os mundos exterior e interior do homem, promovendo um *achatamento* do sujeito, “*encaixado como sujeito universal do conhecimento, a uma Natureza cuja ordem e cuja regularidade se prolongam na ordem e na regularidade dos discursos científico, religioso, estético, jurídico e político do século XVIII*⁸⁰”.

O princípio romântico intenta, por conseguinte, romper essa similitude de regularidades, por meio do rompimento das características imutáveis dadas pelo Classicismo aos elementos constituintes do Universo. No poema machadiano, o substantivo *Noite* se encontra personalizado tal qual uma mulher presente na primeira estrofe – *Cíntia* – ressurgindo o antigo simbolismo de deificação do elemento noturno:

Para os gregos, a noite (nyx) era a filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. As noites eram frequentemente prolongadas segundo a vontade dos deuses, que paravam o Sol e a Lua, a fim de melhor realizarem suas proezas. A noite percorre o céu envolta num véu sombrio, sobre um carro atrelado com quatro cavalos pretos, seguida do cortejo de suas filhas, as Fúrias, as Parcas. Imola-se a esta divindade ctônica uma ovelha negra⁸¹.

A segunda estrofe é o enlace pueril dos casais apaixonados – “*Mãos em mãos travadas/Animadas,/Não aquelas fadas/Pelo ar;/Soltos os cabelos,/Em novelos,/Puros, louros, belos,/A voar*”. Aproxima-se do lirismo de Casimiro, no tocante à presença do tom infantil nas ações, totalmente desprovidas de conteúdo sensual.

⁷⁹ ABREU, Casimiro de. AS PRIMAVERAS. Ed. Ática. 2010.

⁸⁰ GUINSBURG, J. O ROMANTISMO. Ed. Perspectiva. 1988.

⁸¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (orgs.). DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Ed. José Olympio. 2012.

Similar ao poema de Casimiro exposto acima, a terceira estrofe discorre sobre as agruras do destino do homem. Mais uma vez, a circunspeção do tema não resvala para o niilismo tão caro a Machado tampouco para os devaneios ególatras da segunda geração romântica, o afamado Mal do Século. Às agonias contrapõem-se os sonhos e as utopias, ainda que tais elementos não sejam suficientes para sanar os percalços: sonhos e utopias se esfumaçam com o passar do tempo. Os poetas, no entanto, dirimem a gravidade disso. Na quarta estrofe, as vidas perdidas pelo desengano são comparadas a *pombas malferidas*. A simbologia da pomba submete-se a um vigoroso sentimento religioso. No Novo Testamento, a pomba representa o Espírito Santo, um dos elementos da Santíssima Trindade. Na mitologia grega, a pomba era a ave que Afrodite trazia próxima a si e espelha a realização amorosa que o amante oferta ao objeto de desejo. Pureza e desejo são as linhas de tensão presentes na pomba; o poema, porém, não alude ao quinhão sensual, visto que os adjetivos elencados carecem desse apelo: *vivas, fagueiras, louros, puros*.

O poema se fecha valorizando o sono como saída para os óbices da vida, retomando a figuração da função onírica como espaço para a expressão ou a realização de um desejo reprimido, na visão freudiana⁸². Machado aspira, nesta estrofe, à valorização do sono como um anseio de retomada de um estado puro anterior e dota o ato de dormir com componente ativo, chamando-o de *horas vivas*.

⁸² FREUD, Sigmund. A INTERPRETAÇÃO DOS SONHOS. Ed. Círculo do Livro. 1993.

Última folha

Crisálidas termina com a mesma personagem do poema de abertura: a mítica figura da musa. Mas a citação de Victor Hugo – por quem Machado teve grande admiração, uma vez que lançou um livro de poemas similar ao que o francês fizera, *Orientais* (de Hugo) e *Ocidentais* (de Machado) – caracteriza um olhar não tão elevado da imagem da musa. A primeira estrofe insufla uma sutil crítica à configuração *alienante* da poesia clássica, desligada dos temas terrenos e palpáveis. *Musa, desce do alto da montanha*: o primeiro verso pode ser entendido como um senão à poesia nefelibata (do radical grego *nephéle*, nuvem – aquele que vive nas nuvens, absorto) e ao esquema de arte pela arte; ambos os traços caracterizariam os estilos simbolista e parnasiano no Brasil⁸³.

O eu-lírico do poema busca trazer a musa – inspiração – para o convívio dos mortais. Da segunda à terceira estrofe, reúnem-se elementos que evidenciam um ambiente soturno – *ar sombrio, raios pálidos e frios, leito mortuário, silêncio da planície, frio sudário*. É um momento de saudade quando a Musa perambulava entre os artistas:

O poeta romântico ainda a musas se refere. Mas já com nostalgia. Diz Hölderlin: Outrora deuses, musas senhoris entre os mortais andavam. A musa romântica é mulher, física, orgânica. La mejor musa es la de carne y hueso!, diz Ruben Darío, a amada individual do poeta, a única, permanente, ou a do turno, a que lhe inspira, traz-lhe alegria e dor no momento. O poeta antigo também tinha suas amadas. Mas por musa não as chamava. (...) Diz Robert Graves, professor de poesia na Universidade de Oxford, que, nos últimos trezentos anos, a inspiração que acompanha o transe poético tem sido atribuída a uma personagem (character) chamada de Musa e lamenta que a palavra tenha perdido o sentido original⁸⁴.

Machado parece ressentir-se dessa perda – “*Desce. Virá um dia em que mais bela,/Mais alegre, mais cheia de harmonias,/Voltes a procurar a voz cadente/Dos teus primeiros dias*”. Em seguida, ciente da retomada das prerrogativas da Musa – “*Então coroarás a ingênua frente*” –, ele enxerta o ideário mitológico grego, o casamento de Urano e Gaia (do qual surgiram os deuses primordiais, entre eles Mnemósine, mãe das musas), escamoteado sob os versos: “*Então, nas horas solenes/Em que o místico himeneu/Une em abraço divino/Verde a terra, azul o céu*”.

⁸³ TRINGALI, Dante. ESCOLAS LITERÁRIAS. Ed. Musa. 1994.

⁸⁴ CAVALCANTI, Geraldo Holanda. A HERANÇA DE APOLO. Ed. Civilização Brasileira. 2012.

A natureza, então, acalma-se, ante a presença da Musa, perfazendo o uso da prosopopeia⁸⁵, na quebra da linearidade clássica de tratamento ao elemento natural. Atribuem-se à natureza os atos de palpitar, sorrir e orar. Com a Musa próxima, o poeta retomará sua função sublime – “*Então sim, alma de poeta,/Nos teus sonhos cantarás/A glória da natureza/A ventura, o amor e a paz!*”.

A figura da Musa mostra a ingerência da mitologia pagã, a qual, com os ensejos de poetas como Lamartine e Young, fora dirimida em virtude da valorização dos temas cristãos. Machado consegue conciliá-los, usando a imagem de anjos conforme a iconografia cristã: “*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*”. O canto do poeta superará tudo já dito se alçar ao Paraíso cristão. As menções ao infinito associam tal afirmação à existência de um motivo cristão, o qual é mais imponente que a racionalidade de índole grega: *abrindo as asas ambiciosas, espaço luminoso, fartar-se do infinito*.

A última estrofe repete a primeira, como que fechando um círculo. É a ratificação do pedido deflagrado: a Musa (inspiração) deve deixar o ambiente abstrato e chegar à realidade para instigar o fazer poético.

⁸⁵ Figura ou tropo pela qual o orador ou escritor empresta sentimentos humanos e palavras a seres inanimados, a animais, a mortos ou a ausentes.

03. À guisa de conclusão

Madame de Stäel, cujos ensaios consolidaram o Romantismo na França, realizou importantes distinções entre a literatura clássica e a romântica. Para ela, existem cisões de têmpera entre ambas, sem valorá-las:

A poesia dos antigos é mais pura como arte; a dos modernos faz verter mais lágrimas (...) Os escritores que imitam os antigos submetem-se às mais severas regras do gosto; pois, não podendo consultar nem sua própria natureza, nem suas próprias impressões, foi preciso que se conformassem às leis de acordo com as quais as obras-primas dos antigos podem ser adaptadas ao nosso gosto, ainda que todas as circunstâncias políticas e religiosas que deram origem a tais obras-primas estejam mudadas. (...) A poesia clássica deve passar pelas reminiscências do paganismo para chegar até nós; a poesia dos germanos é a era cristã das belas-artes; ela se serve de nossas impressões pessoais para comover⁸⁶.

A escritora francesa assenta sua análise sobre essas formas poéticas nos quesito de tempo – o qual confere uma inserção sincera da poesia em determinada conjuntura social e política – e de pensamento religioso – o espírito dos antigos, nessa acepção, seguiria o caráter antropomórfico de suas manifestações de reverência, configurando um agir mais impulsivo; já o Cristianismo, consoante ao pensamento de Stäel, proporia um ensimesmamento do indivíduo, fazendo-o recolher frequentemente a si mesmo.

Tais considerações possuem diversas limitações – entre elas, a não aplicabilidade do elemento religioso cristão numa poesia simbolista, embora esta se revolva de um ensimesmamento agudo do eu-lírico –, entretanto, far-se-ão úteis para lançar um olhar acerca de alguns poemas analisados de *Crisálidas*. Machado transitou por ambas as tendências – a percepção do pagão e a emoção sincera cristã – e ousou até fundi-los, esses conceitos vistos como imiscíveis por Stäel. Portanto, a poesia machadiana de *Crisálidas* desafia essa classificação primária entre clássico e

⁸⁶ STÄEL, Madame de. SOBRE A POESIA CLÁSSICA E SOBRE A POESIA ROMÂNTICA (1810). In: DE SOUZA, Roberto Acízelo (org.). UMA IDEIA MODERNA DE LITERATURA. Ed. Argos. 2012.

romântico.

O primeiro livro de poemas de Machado pode ser encarado como uma série de metáforas menores subordinadas a uma maior. Começemos pelas menores. Para tanto, uma pequena história. Havia, na Grécia antiga (parece que tudo proveio deles em termos de arte), os afamados Mistérios de Elêusis, dedicados às deusas agrícolas Deméter e Perséfone. As duas divindades eram mãe – Deméter – e filha – Perséfone, sendo esta raptada por Hades, o deus dos Infernos. Isso causou uma amargura imensa em Deméter, que deixou de presidir as colheitas, ocasionando uma fome sem precedentes na humanidade. Zeus interveio e decidiu que Perséfone ficaria seis meses com a mãe e os outros seis com Hades. Seria mais uma história que cimentasse o caráter dual da cultura ocidental, tributária da Antiguidade clássica, o qual torna irreconciliáveis os pares envolvidos numa querela qualquer, seja divina, seja terrena. Os poemas analisados aqui se comportam num movimento não de indecisão, mas movediço. Machado transita entre a poesia lunar e solar, entre os versos cristãos e pagãos, entre o derramamento ególatra e a frieza clássica. Dir-se-á, talvez, que isso se deva ao fato de *Crisálidas* ser o livro de estreia dele na faina poética e, por assim dizer, um tanto titubeante. Tempo depois, em 1876, o então exótico escritor Joaquim de Sousa Andrade reuniu alguns artigos nos quais um deles parece isentar Machado da pecha de pusilânime na poesia:

Ser absolutamente eu livre foi o conselho único dos mestres; e longe de insurreccionar-me contra eles, abracei de todo o coração os seus preceitos. Pode, aquilo que for feito, ficar imperfeito, e será, talvez; mas tenho que esses adorados mestres nunca amaldiçoarão ninguém por lhe haverem os céus dado asas de ferro em vez de asas de ouro – contanto que voem elas em firmamento distinto e não se derretam aos raios solares⁸⁷.

Machado seria a expressão da vontade dos mestres a que Sousa Andrade se refere. Seria, numa inflexão quase lúdica, as pazes entre Deméter e Hades: aqui se leem elementos que permaneceram, por séculos a fio, brigados e ausentes da presença um do outro. O aleatório não é a ausência de uma temática, mas sim a razão de tal escolha.

Entender *Crisálidas* por meio das teorias predecessoras ou até mesmo contemporâneas torna a obra mal compreendida. O poeta de língua inglesa T. S. Eliot estabeleceu o conceito de *correlato objetivo*, na esteira do *New Criticism*, que pensou superar a crítica baseada no biografismo e no psicologismo do autor. Entende-se por *correlato objetivo*:

a criação de um conjunto de objetos, de uma série de eventos, de uma situação ou de uma paisagem com o poder de despertar no leitor a emoção

⁸⁷ CAMPOS, Augusto e Haroldo de. RE-VISÃO DE SOUSA ANDRADE. Ed. Perspectiva. 2002.

*desejada. O poeta seleciona e dispõe os elementos de tal forma, que, uma vez vislumbrados na leitura, desencadeiam imediata reação emocional*⁸⁸.

Os objetos tomados em *Crisálidas* são, de fato, presentes em toda uma fortuna poética que vinca o pensamento ocidental. Ainda conforme T. S. Eliot, existe uma escaramuça entre tradição – a geração predecessora a um escritor em questão – e inovação. Comumente, valoriza-se o ardor inovador positivamente, ao passo que a tradição ganha ares de anacronismo. Não obstante, Eliot destaca o valor idiossincrático que a tradição tem aos bons poetas:

*A tradição envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico indispensável para qualquer um que continue poeta além dos seus vinte e cinco anos; e o sentido histórico envolve uma percepção, não apenas do passado que fora, mas do passado que permanece. O sentido histórico incita o indivíduo a escrever não apenas com o fluxo de sua geração em seu sangue, mas com o sentimento de que toda a literatura da Europa de Homero adiante e de que toda a literatura de seu próprio país existem simultaneamente e formam uma ordem simultânea*⁸⁹.

Pode-se dizer que a tradição – tomada por Eliot como uma esteira infinita – é a garantia de um bom trabalho poético. Até aí, Machado parece aderir à leitura mais chã dessa citação do poeta naturalizado inglês. Entretanto, o autor de *Crisálidas* observa o passado e passa a espicaçá-lo em alguns momentos – é o caso do poema *Última folha*. E o faz lididamente, pois antevê alguma ruptura – a propalada inovação – que se avizinha. Eis que, nesse ínterim, aparece a metáfora maior, aquela que sujeita todas as outras mencionadas nesta conclusão e no decorrer das análises poéticas individuais, a qual chamarei de *face de Janus*.

Jano – em latim *Janus* – foi um deus romano cujo antropônimo originou o nome *janeiro*. Era representado como uma divindade de dupla face, uma colada a outra de costas. Um rosto olhava para o passado; o outro divisava o futuro. Estava ciente, portanto, do que passou e almejava pelas novidades. Tal figura torna-se salutar para o entendimento da poesia de *Crisálidas*. Machado citou as musas, o ideário pagão, a novidade do cristianismo na poesia e a inserção do poeta em seu tempo, com as menções ao México, por exemplo. Porém, opõe o que é tradição às fraquezas da mesma diante de um olhar mais arguto; é o caso do poema *Arlequins*, que instaura uma descrença sobre as novidades científicas tomadas como garantia de progresso (vale lembrar que, em muitas crônicas,

⁸⁸ http://academiacontagensedeletras.weebly.com/uploads/5/0/3/0/5030226/new_criticism_por_ivan_teixeira.pdf

⁸⁹ ELIOT, T. S. TRADIÇÃO E TALENTO INDIVIDUAL (trecho). In: ROSENFELD, Kathrin H. POESIA EM TEMPO DE PROSA. Ed. Iluminuras. 2005.

Machado exacerba a descrença em relação ao progresso fomentado pelas revoluções tecnológicas, como a eletricidade e a descoberta do petróleo. Mas ele atua no âmbito das ideias, como, por exemplo, o advento do Espiritismo, para o qual Machado não poupa ironia). O futuro a que ele se refere é o da inovação.

Referências

ABREU, Casimiro de. AS PRIMAVERAS. Ed. Ática. 2010.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. TEORIA DA LITERATURA. Ed. Almedina. 1969.

AIRÉS, Philippe. HISTÓRIA SOCIAL DA CRIANÇA E DA FAMÍLIA. Ed. Zahar. 1978.

ALIGHIERI, Dante. DIVINA COMÉDIA. Ed. 34. 2002.

BÍBLIA SAGRADA – NOVO TESTAMENTO. Ed. Paulinas. 1986.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Ed. Paulus. 1995.

BOSI, Alfredo. O ENIGMA DO OLHAR. Ed. Ática. 2000.

BOILEAU, Nicolas. ARTE POÉTICA (ed. bilíngue). Ed. Papelaria Fernandes. 1980.

BUENO, Alexei (org.). SONETOS DE AMOR DE PETRARCA. Ed. Ediouro. 1996.

CAMPBELL, Joseph. AS MÁSCARAS DE DEUS – MITOLOGIA OCIDENTAL. Ed. Palas Athena. 2004.

CAMPOS, Antônio Sales. ORIGENS E EVOLUÇÃO DOS TEMAS DA PRIMEIRA GERAÇÃO DE POETAS ROMÂNTICOS BRASILEIROS. São Paulo. 1945.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. RE-VISÃO DE SOUSÂNDRADE. Ed. Perspectiva. 2002.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. A HERANÇA DE APOLO. Ed. Civilização Brasileira. 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (orgs.). DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Ed. José Olympio. 2012.

CIORAN, Emil. O LIVRO DAS ILUSÕES. Ed. Rocco. 2014.

COMPACT OXFORD ENGLISH DICTIONARY. Oxford University Press. 2007.

COSTA, Cláudio Manuel da. OBRAS POÉTICAS. Ed. Valer. 2010.

COTRIM, Gilberto. FUNDAMENTOS DA FILOSOFIA. Ed. Saraiva. 2002.

COHEN, Jean. ESTRUTURA DA LINGUAGEM POÉTICA. Ed. Cultrix. 1980.

DA SILVA RAMOS, Péricles Eugênio. POESIA GREGA E LATINA. Ed. Cultrix. 1964.

DICIONÁRIO HOUAISS ELETRÔNICO. 2014.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. PARA ENTENDER O TEXTO. Ed. Ática. 1997.

FREUD, Sigmund. A INTERPRETAÇÃO DOS SONHOS. Ed. Círculo do Livro. 1993.

GARRETT, Almeida. DONA BRANCA. Ed. Chardron. Porto. 1970.

GONZAGA, Sergius. MANUAL DE LITERATURA BRASILEIRA. Ed. Mercado Aberto. 1991.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. Ed. Nova Cultural. 1998.

GUIMARÃES, Fernando (prefácio e tradução). POESIA ROMÂNTICA INGLESA. Ed. Relógio d'água. 1992.

GUINSBURG, J. O ROMANTISMO. Ed. Perspectiva. 1988.

KEATS, John; BYRON, Lord; BLAKE, William & SHELLEY, Percy. POESIA ROMÂNTICA INGLESA. Ed. Hedra. 2011.

LEITE, Dante Moreira. O AMOR ROMÂNTICO E OUTROS TEMAS. Edusp. 1979.

MAGALHÃES, Gonçalves de. SUSPIROS POÉTICOS E SAUDADES. Ed. UnB. 2011.

MOISÉS, Massaud. A LITERATURA PORTUGUESA. Ed. Cultrix. 2010.

NEWMAN, Francis X., THE MEANING OF COURTLY LOVE. Ed. Sunny Press. 1969.

PINA, Álvaro (org.). POSIÇÕES ROMÂNTICAS NA LITERATURA INGLESA. Ed. Livros Horizonte. 1984.

ROSENFELD, Kathrin H. POESIA EM TEMPO DE PROSA. Ed. Iluminuras. 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. A ARTE DE SER FELIZ. Ed. Martins Fontes. 2001.

SOUZA, Roberto Acizelo de (org). UMA IDEIA MODERNA DE LITERATURA. 2011.

TRINGALI, Dante. ESCOLAS LITERÁRIAS. Ed. Musa. 1994.

TRUC, Gonzague. HISTÓRIA DA FILOSOFIA. Ed. Globo. 1968.

ZILBERMAN, Regina. A PRODUÇÃO CULTURAL PARA A CRIANÇA. Ed. Mercado Aberto. 1984.

<http://www.ocd.pcn.net/hista.htm#The> (Reforma de Teresa d'Ávila, em inglês).

http://academiacontagensedeletras.weebly.com/uploads/5/0/3/0/5030226/new_criticism_por_ivan_teixeira.pdf

Anexos

Musa consolatrix

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

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

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

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

Stella

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.

Lúcia

Nós estávamos sós; era de noite;
Ela curvara a fronte, e a mão formosa,
 Na embriaguez da cisma,
Tênuê deixava errar sobre o teclado;
Era um murmúrio; parecia a nota
De aura longínqua a resvalar nas balsas
E temendo acordar a ave no bosque;
Em torno respiravam as boninas
Das noites belas as volúpias mornas;
Do parque os castanheiros e os carvalhos
Brando embalavam orvalhados ramos;
Ouvíamos a noite, entre-fechada,
 A rasgada janela
Deixava entrar da primavera os bálsamos;

A várzea estava erma e o vento mudo;
Na embriaguez da cisma a sós estávamos
E tínhamos quinze anos!

Lúcia era loura e pálida;
Nunca o mais puro azul de um céu profundo
Em olhos mais suaves refletiu-se.
Eu me perdia na beleza dela,
E aquele amor com que eu a amava – e tanto! –
Era assim de um irmão o afeto casto,
Tanto pudor nessa criatura havia!

Nem um som despertava em nossos lábios;
Ela deixou as suas mãos nas minhas;
Tíbia sombra dormia-lhe na fronte,
E a cada movimento – na minha alma
Eu sentia, meu Deus, como fascinam
Os dois signos de paz e de ventura:
Mocidade da fronte
E primavera da alma.
A lua levantada em céu sem nuvens
Com uma onda de luz veio inundá-la;
Ela viu sua imagem nos meus olhos,
Um riso de anjo desfolhou nos lábios
E murmurou um canto.

.....

Filha da dor, ó lânguida harmonia!
Língua que o gênio para amor criara –
E que, herdada do céu, nos deu a Itália!
Língua do coração – onde alva idéia,
– Virgem medrosa da mais leve sombra, –
Passa envolta num véu e oculta aos olhos!
Que ouvirá, que dirá nos teus suspiros
Nascidos do ar, que ele respira – o infante?
Vê-se um olhar, uma lágrima na face,
O resto é um mistério ignoto às turbas,
Como o do mar, da noite e das florestas!

Estávamos a sós e pensativos.
Eu contemplava-a. Da canção saudosa
Como que em nós estremecia um eco.
Ela curvou a lânguida cabeça...
Pobre criança! – no teu seio acaso
Desdêmona gemia? Tu choravas,
E em tua boca consentias triste
Que eu depusesse estremecido beijo;
Guardou-a a tua dor ciosa e muda:
Assim, beijei-te descorada e fria,
Assim, depois tu resvalaste à campa;
Foi, como a vida, tua morte um riso,

E a Deus voltaste no calor do berço.

Doces mistérios do singelo teto
Onde a inocência habita;
Cantos, sonhos de amor, gozos de infante,
E tu, fascinação doce e invencível,
Que à porta já de Margarida, – o Fausto
Fez hesitar ainda,
Candura santa dos primeiros anos,
Onde parais agora?
Paz à tua alma, pálida menina!
Ermo de vida, o piano em que tocavas
Já não acordará sob os teus dedos!

O 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!

Que mar não foi! que tumbidas
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.

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 e lamentos;
Dentro a esperança, os cânticos,
A calma, a paz e o bem.

Cheio de amor, solícito,
O olhar da divindade,
Vela os escapos naufragos
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,
Brotam de novo a flor;
E ao som de nossos cânticos,
Ao fumo do holocausto
Desaparece a cólera
Do rosto do Senhor.

Visio

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

Depois, naquele delírio,
Suave, doce martírio
De pouquíssimos instantes,
Os teus lábios sequiosos,

Frios, trêmulos, trocavam
Os beijos mais delirantes,
E no supremo dos gozos
Ante os anjos se casavam
Nossas almas palpitantes...

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

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

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

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

Inda assim, embora sonho,
Mas, sonho doce e risonho,
Desse-me Deus que fingida
Tivesse aquela ventura
Noite por noite, hora a hora,
No que me resta de vida,

Que, já livre da amargura,
Alma, que em dores me chora,
Chorara de agradecida!

Fé

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.

Caridade

Ela tinha no rosto uma expressão tão calma
Como o sono inocente e primeiro de uma alma
Donde não se afastou ainda o olhar de Deus;
Uma serena graça, uma graça dos céus,
Era-lhe o casto, o brando, o delicado andar,
E nas asas da brisa iam-lhe a ondear
Sobre o gracioso colo as delicadas tranças.

Levava pela mão duas gentis crianças.

Ia caminho. A um lado ouve magoado pranto.
Parou. E na ansiedade ainda o mesmo encanto
Descia-lhe às feições. Procurou. Na calçada
À chuva, ao ar, ao sol, despida, abandonada

A infância lacrimosa, a infância desvalida,
Pedia leite e pão, amparo, amor, guarida.

E tu, ó Caridade, ó virgem do Senhor,
No amoroso seio as crianças tomaste,
E entre beijos – só teus – o pranto lhes secaste
Dando-lhes leite e pão, guarida e amor.

No limiar

Caía a tarde. Do infeliz à porta,
Onde mofino arbusto aparecia
De tronco seco e de folhagem morta,

Ele que entrava e Ela que saía
Um instante pararam; um instante
Ela escutou o que Ele lhe dizia;

— “Que fizeste? Teu gesto insinuante
Que lhe ensinou ? Que fé lhe entrou no peito
Ao mago som da tua voz amante?”

“Quando lhe ia o temporal desfeito
De que raio de sol o mantiveste?
E de que flores lhe forraste o leito?”—

Ela, volvendo o olhar brando e celeste,
Disse: — “Varre-lhe a alma desolada,
Que nem um ramo, uma só flor lhe reste!

“Torna-lhe, em vez da paz abençoada,
Uma vida de dor e de miséria,
Uma morte contínua e angustiada.

“Essa é a tua missão torva e funérea.
Eu procurei no lar do infortunado
Dos meus olhos verter-lhe a luz etérea.

“Busquei fazer-lhe um leito semeado
De rosas festivos, onde tivesse
Um sono sem tortura nem cuidado.

“E porque o céu que mais se lhe enegrece,
Tivesse algum reflexo de ventura
Onde o cansado olhar espairecesse,

“Uma réstia de luz suave e pura
Fiz-lhe descer à erma fantasia,
De mel ungi-lhe o cálix da amargura.

“Foi tudo vão, – foi tudo vã porfia,
A ventura não veio. A tua hora

Chega na hora que termina o dia.

Quinze anos

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
Aquele primeira calma
Do teu sono de pureza;
Esfolhadas, uma a uma,
Essas rosas de beleza
Que se esvaem como a espuma
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.

“Entra” — E o virgíneo rosto que descora
Nas mãos esconde. Nuvens que correram
Cobrem o céu que o sol já mal colora.

Ambos, com um olhar se compreenderam.
Um penetrou no lar com passo ufano;
Outra tomou por um desvio. Eram:
Ela a Esperança, Ele o Desengano.

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 arvoredos
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!

Aspiração

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.

Deus quando abre ao poeta as portas desta vida
Não lhe depara o gozo e a glória apeteçada;
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 tranqüila,
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

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,
 Pedía, 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 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 idéias
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 ao México

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.

Horas vivas

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

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

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

- Quantas, quantas vidas
 Vão perdidas,
Pombas mal feridas
 Pelo mal!

Anos após anos,
Tão insanos,
Vêm os desenganos
Afinal.

- "Dorme: se os pesares
Repousares,
Vês? - por estes ares
Vamos rir;
Mortas, não; festivas,
E lascivas,
Somos – horas vivas
De dormir!"

Última folha

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

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

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

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

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!