



# Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 13 N. 02 2017

Literatura e Confinamento II

## Machado de Assis: unidade e autonomia da obra literária

José Américo Miranda

**Resumo:** Quando Machado de Assis publicou suas *Poesias completas*, em 1901, ele excluiu diversos poemas de seus três primeiros livros – *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870) e *Americanas* (1875). Este artigo busca explicações para a exclusão, pelo próprio autor, de dois poemas satíricos, “Os arlequins” e “As ventoinhas”, de seu primeiro livro de poesias publicado. A principal hipótese perseguida ao longo do artigo é a de que o escritor buscava, por meio da eliminação de poemas, dar ao livro uma unidade que ele não tinha – o que havia sido apontado pela crítica da época em que o livro apareceu como seu maior defeito. A possibilidade de conferir unidade à obra residia na preservação apenas das poesias líricas, pois o lirismo foi considerado pela crítica a maior qualidade do poeta.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira; Sátira; Machado de Assis.

**Abstract:** When Machado de Assis published his *Poesias completas* [Complete Poetry] (1901), he had excluded several poems from his first three books, *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870) and *Americanas* (1875). This paper searches for explanations for the exclusion, by the poet himself, of two satirical poems, “Os arlequins” and “As ventoinhas”, from his first poetry book, *Crisálidas*. The main hypothesis pursued throughout the article is that the writer wanted, through the elimination of poems, to give the book a unit that it did not have – such a fault had been pointed out by critics at the time the book was published. The possibility of conferring unity to the book laid in the preservation of only the lyrical poetry, because lyricism was considered by critics the greatest quality of the poet.

**Keywords:** Brazilian poetry; Satire; Machado de Assis.

### 1 Lirismo e sátira

Que Machado de Assis possuía perfeito senso estético, e bom conhecimento da teoria da arte, sua obra o comprova. Muito provavelmente por isso, não tinha ele grande entusiasmo em reunir, ao final da vida, seus primeiros livros de poesia, compostos quando dava os primeiros passos na direção da arte literária. Tomando a expressão a Alexandre Dumas Filho, de cujo livro *Péchés de jeunesse* (1847) traduzira “Maria Duplessis”, ele os chamava “pecados da mocidade” (cf. DUMAS FILS, 1847, p. 389-398; ASSIS, 1969, p. 155). Muito justo, então, que, instado por amigos, compelido à republicação de seus primeiros livros,

tenha excluído deles algumas poesias, e, ainda, que os tenha recomposto, dispondo em nova ordem os poemas que neles permaneceram, revisitando-os com olhar de artista.

Antônio Houaiss reparou, estendendo ao último livro de poesias do autor a mesma observação, que “as unidades integrantes dos quatro volumes têm uma relativa autonomia, já que não constituem partes de um todo previamente concebido como unidade maior” (HOUAISS, 1979, p. 203). Faltava, pois, aos livros de poesia, aquela característica que Eugênio Gomes apontara em cada um dos principais romances – todos eles, reconhecidamente, obras-primas irretocáveis – de Machado de Assis: “a unidade de uma ideia chave à base de um tema geral” (GOMES, 1949, p. 99).

Essa falta de unidade, no que diz respeito a *Crisálidas*, foi observada e apontada pela crítica desde o aparecimento do livro. Já na “Conversação preliminar”, com que Caetano Filgueiras o prefaciou, há a seguinte observação sobre o “enquadramento” da poesia e do poeta de *Crisálidas* nos padrões daquele tempo: “seu sistema é a inspiração: sua musa a liberdade. Tríplice liberdade: liberdade na concepção; liberdade na forma; liberdade na roupagem. Tríplice vantagem: – originalidade, naturalidade, variedade!” (FILGUEIRAS, 1864, p. 13). Fazendo referência a essa “liberdade” do poeta, um crítico do tempo chamou de “confusão artística” os excessos praticados por ele, apontados pelo autor do prefácio (cf. LEITÃO, 2003, p. 56). Outro crítico, aludindo à série de crônicas que Machado de Assis publicava naquela época nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* sob o título de “Ao acaso”, propôs esta indagação, que vem seguida de um juízo:

Mas por que razão há de o poeta deixar entrever a figura do folhetinista leviano que doudeja *ao acaso* por entre as anedotas e os acontecimentos, as notícias e as facécias, os sorrisos e as lágrimas, tocando apenas em cada um, sem se demorar em nenhum, esquecendo na linha seguinte o que escrevera na anterior?

É esse talvez o defeito de Machado de Assis (TAVARES, 2003, p. 65, grifo do autor).

Em meio à variedade, identificaram os críticos o lirismo como a qualidade fundamental, característica do poeta. “A escola de Machado de Assis é o sentimento” – proclamou Caetano Filgueiras, na “Conversação preliminar” (FILGUEIRAS, 1864, p. 13). “O lirismo é o lado mais dileto de M. de Assis, e é das produções desse gênero que lhe têm vindo as melhores palmas” – afirmou um dos críticos já citados (LEITÃO, 2003, p. 58). O lirismo, portanto, poderia muito bem ser o tema geral, que abriria o possível caminho para uma “a unidade de uma ideia chave”.

Sendo, como era, um crítico consciencioso e um artista no enalço da perfeição, Machado de Assis há de ter prestado atenção a tudo o que publicara no livro e tudo o que fora

dito sobre ele. Se agiu assim, cumpriu como poeta o princípio por ele mesmo enunciado como crítico de que a crítica deve ser um “farol seguro” para as musas, pois que ela deveria, segundo ele, “promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos” (ASSIS, 1938, p. 11-12).

Ao proceder da maneira que aqui se imagina que o tenha feito, atendia Machado de Assis à exigência interna da unidade da obra. Mas há ainda outro aspecto, não de todo desprezível. Conforme ele próprio disse, na “Advertência” às *Poesias completas*, “as restantes [poesias reunidas nas *Poesias completas*] bastam para notar a diferença de idade e de composição” (ASSIS, 1901, p. V). Com essas palavras, o poeta confirmava a ideia exposta a seu amigo Carlos Magalhães de Azeredo numa carta, a propósito da possível publicação futura de seus versos antigos; segundo ele, se o viesse a fazer, justificar-se-ia, ou consolar-se-ia, com a ideia de que “tudo pode entrar na história de um espírito” (ASSIS, 1969, p. 155).

A par desse raciocínio, havia certamente outro, nunca enunciado com clareza. A exclusão de algumas das poesias dos primeiros livros publicados devia guardar relação com o desejo de compor um retrato de si para a posteridade; evidentemente, Machado de Assis só mostraria ao futuro o que tinha de melhor. Como fez outro poeta pouco mais de 50 anos mais tarde, ele poderia ter escrito no frontispício de seu último livro de versos: “Procurei obter um texto mais apurado, de acordo com a minha atual concepção da arte literária. Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo” (MENDES, 1959, p. XIX). Do mesmo modo, segundo essa mesma lógica, procedeu Emílio Moura, em 1969, quando publicou o seu *Itinerário poético*, que traz o seguinte aviso, a propósito da eliminação de poemas publicados em edições anteriores de seus livros: “Seu desejo [do poeta] é que se considere como sua obra poética até agora apenas a que figura neste *Itinerário Poético*” (MOURA, 1969, p. 7).

Machado de Assis, em carta que acompanhou o exemplar das *Poesias completas* enviado a Magalhães de Azeredo, não se esqueceu de mencionar o retrato seu que aparece no livro: “Tal é o livro, a que acompanha um retrato para satisfazer o editor e mostrar como estou velho” (ASSIS, 1969, p. 224).

Até mesmo de escritores que não eram propriamente artistas, Machado de Assis exigia que tivessem “estilo”. Em crônica de 13 de janeiro de 1895, comentando a devolução que o mar fez às praias dos cadáveres produzidos por explosão na barca “Terceira” de Niterói, e recordando outra explosão, a da barca “Especuladora”, ocorrida cinquenta anos antes, voltou o cronista seus olhos para o futuro (a posteridade! que lhe leria as *Poesias completas*) e escreveu:

Algum dia, se o mundo ainda durar meio século, e houver outra explosão nas barcas de Niterói, é provável que alguém se lembre da catástrofe da *Terceira*, e até as notícias e artigos de hoje. Estilo, meus senhores, deem estilo nas descrições e comentários; os jornalistas de 1944 poderão muito bem transcrevê-los, e não é bonito aparecer despenteado aos olhos do futuro (ASSIS, 1955b, p. 272, grifo do autor).

Se o poeta de *Crisálidas* teria um dia de comparecer perante a posteridade como autor daquela obra, se a admitia ao conjunto de suas *Poesias completas*, nada mais justo do que passá-la em revista. E, nessa revisão, que buscasse conferir-lhe a unidade que não tinha, na forma em que aparecera em 1864. Naturalmente, seria mais bonito aparecer penteado aos olhos do futuro.

Se o lirismo amoroso foi a qualidade do livro mais prezada pela crítica, se os críticos do tempo reconheceram nele “o lado mais dileto” (LEITÃO, 2003, p. 58) do poeta, e se tiver algum fundamento a hipótese de que o poeta os quis atender, provavelmente com vistas a conferir maior unidade à obra, torna-se fácil compreender a exclusão dos dois poemas satíricos que havia no livro: “Os arlequins” e “As ventoinhas”.

Dos 28 poemas seus presentes na edição de 1864 do livro, apenas 12 permaneceram no livro; foram eliminados 16, além de um fragmento dos “Versos a Corina”. Também foi eliminado um poema de Faustino Xavier de Novais (incluído no livro de 1864), escrito em resposta a “Aspiração”, poema este que também estava entre os excluídos. Entre os dezesseis excluídos estavam as seis traduções de poetas estrangeiros – o poeta havia sido criticado por ter-se deixado “arrastar pelo galanteios de musas estrangeiras” (MAJOR, 2003, p. 61) –, os quatro poemas de assunto religioso – o poeta tornara-se um descrente na idade madura –, os quatro poemas dedicados a amigos – que denunciavam íntima relação entre a poesia e a vida do poeta, quando seu esforço, em toda a sua obra, foi de dissimular, ocultar mesmo, nas obras, as circunstâncias de sua biografia –, e os dois poemas satíricos, “Os arlequins” e “As ventoinhas”.<sup>1</sup>

O reconhecimento pela crítica do tempo de que o lirismo era o ponto forte do livro, naturalmente, deve ter pesado na decisão do poeta de recusar, na idade madura, muitos dos textos que nela originalmente estavam. A crítica posterior à morte do poeta confirmou a avaliação da crítica da primeira hora; Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, afirma que ele “foi grande na poesia íntima, confidencial” e que, nela, o poeta “se expandia, contava os seus sofrimentos, os seus sonhos, as suas dúvidas” (PEREIRA, 1988, p. 126 e p. 127). Pode isso parecer estar em contradição com a eliminação dos poemas que possuíam dedicatórias;

---

<sup>1</sup> Cada um desses conjuntos de poemas foi objeto de um estudo, alguns deles já encaminhados para publicação.

porém, nesses poemas, a própria matéria tratada refletia o vínculo que a dedicatória denunciava – era o caso, certamente, de uma explicitação excessiva dos dados pessoais do autor. Além disso, a própria Lúcia Miguel Pereira chamou a atenção para a “impersonalidade da poesia lírica” (PEREIRA, 1988, p. 127) – o que não era mais do que o reconhecimento da natureza ficcional (literária, artística, autônoma) dos textos poéticos. Foi nesses termos que ela colocou, em outras palavras, a questão do “fingimento” poético.

Outro ponto a ser ponderado, que de certa forma atenua a “pessoalidade” da poesia lírica em *Crisálidas*, sem tirar-lhe, entretanto, o fundamento lírico que a caracteriza, é o da preservação, no livro, de dois poemas de tema político, o “Epitáfio do México” e “Polônia”. Por um lado, pode-se dizer que a política é também uma paixão, é um aspecto da vida interior; por outro, os problemas em pauta nos dois poemas não são propriamente brasileiros, diretamente ligados ao autor, estando, de algum modo, situados “à distância”. E há ainda outro argumento favorável à conservação desses dois poemas na obra, que fortalece a coesão das *Poesias completas*: é que há, em *Falenas*, um poema excepcionalmente bom, “La marchesa de Miramar”, intimamente relacionado ao “Epitáfio do México”, pois que trata, em registro de alta voltagem lírica, da viuvez da mulher do imperador Maximiliano (executado naquele país) (cf. ASSIS, 1870, p. 21-26).

## 2 “Os arlequins”

O poema “Os arlequins” traz, seguindo a data de 1864 entre parênteses, a palavra “Sátira” abaixo do título. Ele foi recitado pelo próprio poeta, em 4 de abril de 1864, num sarau literário e musical de despedida a João Cardoso de Meneses e Sousa, futuro barão de Paranapiacaba, que se retirava para o Norte (cf. SOUSA, 1955, p. 385; *Diário do Rio de Janeiro*, 6 abr. 1864, p. 1). O poema está composto em dez oitavas, em que se combinam versos de seis e de dez sílabas, sempre na mesma sequência, e rimando sempre segundo o mesmo esquema – aBbAcDcd. Seu objeto são os modos de agir dos políticos, figurados como “arlequins” – farsantes, volúveis, irresponsáveis:

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. (ASSIS, 1864, p. 81-82, atualização ortográfica nossa).

A versificação é corretíssima, os versos são densos, não há, em geral, hiatos, de que o autor, em outros poemas, às vezes tira grande efeito. O único hiato que se admite, em todo o poema ocorre no sexto verso da nona estrofe – “Que a / tur / ba a / do / ra / ig / no / ran / te e / ru / de;” –; porém, alternativamente, pode-se ler o verso com suarabácti na sexta sílaba – “Que a / tur / ba a / do / ra i / g[ui] / no / ran / te e / ru / de;” –, caso em que o “g” de “ignorante” assume valor de sílaba, “gui”. Em ambos os casos, os acentos principais recaem sobre a quarta, a oitava e a décima sílabas. Entre as duas opções, com ou sem suarabácti, parece-nos ser a segunda a mais adequada não somente ao verso, mas (supõe-se) à pronúncia do tempo e do autor. Manuel Bandeira já havia apontado, nos primeiros livros do poeta, a ocorrência do suarabácti, “fato fonético a que ele renunciou, a partir de *Americanas*” (BANDEIRA, 1994, v.III, p. 13).

Inexistem, portanto, razões de ordem técnica para a exclusão do poema do livro. Sua natureza satírica, tão distante do lirismo amoroso e mesmo de pensamentos elevados que ideias políticas podem inspirar, deve ter sido o fator determinante da escolha final do autor – o que não significa, como em numerosos outros casos, condenação clara da própria composição, uma vez que a unidade do livro era o que se buscava.

Outro dado, fornecido pelo próprio poeta, em nota relativa a esse poema, na primeira edição, pode ter contribuído para sua exclusão, embora bastasse a questão do gênero. Na nota, diz o poeta:

Esta poesia foi recitada no Clube Fluminense, num sarau literário. Pareceu então que eu fazia crítica pessoal. Não fiz. A sátira abrange uma classe que se encontra em todas as cenas políticas, – é a classe daqueles que, como se exprime um escritor, depois de darem ao povo todas as insígnias da realeza, quiseram completar-lha, fazendo-se eles próprios os bobos do povo (ASSIS, 1864, p. 169).

O dito nos revela a íntima ligação (hoje difícil de ser esclarecida) do assunto à circunstância temporal da composição do texto – o que, conforme já se viu, parece também ter sido um dos critérios a presidir as exclusões.<sup>2</sup> Constâncio Alves, em artigo publicado após a morte do poeta, em 1908, escreveu: “Quem eram esses arlequins que a musa da indignação flagelou tão severamente, no ano remotíssimo de 1864, não sei dizer” (ALVES, 1921, p. 39). Se àquela altura esse esclarecimento já era difícil, que dizer de hoje, mais de um século passado?

Alguns biógrafos do poeta, entre eles Daniel Piza, afirmam que o autor compara d. Pedro I, homenageado no Rio de Janeiro com a inauguração de uma estátua equestre, ao

---

<sup>2</sup> Em outro artigo são estudados os poemas que, possivelmente, foram eliminados de *Crisálidas* pelo fato de apresentarem fortes vínculos com as circunstâncias biográficas do poeta.

imperador romano Nero (cf. PIZA, 2005, p. 107-109), nas seguintes estrofes (segunda e terceira):

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

E o povo que beijava  
Outrora ao deus Calígula o vestido,  
De novo submetido  
Ao régio saltimbanco o aplauso dava.  
E tu, tu não te abrias,  
Ó céu de Roma, à cena degradante!  
E tu, tu não caías,  
Ó raio chamejante! (ASSIS, 1864, p. 82, atualização ortográfica nossa).

A estátua equestre de d. Pedro I havia sido inaugurada em março de 1862, ocasião em que Machado de Assis se colocara entre os críticos do empreendimento. Que a referência dos versos citados seja a d. Pedro I, sugere-o a metáfora culta “engenho portentoso” – provável referência a um monumento de grandes proporções. Restaria inexplicado o retorno ao assunto, num poema satírico, dois anos passados do acontecimento.

O mais provável, entretanto, é que a sátira, sendo, como é, um gênero que visa à própria contemporaneidade, tivesse por alvo os promotores da inauguração, e não, diretamente, o primeiro imperador – no caso, o gabinete conservador, que estava no poder, e que andava divulgando a ideia de que haveria uma rebelião de liberais marcada para a mesma data – 25 de março de 1862. Eis como Machado de Assis, em crônica de 24 de março daquele ano, no *Diário do Rio de Janeiro*, se referiu ao assunto:

É amanhã a inauguração da memória do Rocio. É também amanhã o aniversário da proclamação da nossa carta política. Por último, na opinião do ministério, é amanhã a realização de uma revolta popular, preparada pelos chefes liberais a bem de se apossarem do governo.

[...]

Insisto na minha apreciação; o ministério estéril, tacanho, ramerraneiro, como é, busca a confiança imperial na prevenção de revoltas imaginárias (ASSIS, 1955a, p. 144 e p. 147).

É curioso que, nessa crônica, entre os dois trechos citados, o autor tenha dedicado todo um parágrafo aos gansos do Capitólio – episódio da história romana – em que compara a eles os políticos brasileiros, que, diferentemente dos gansos romanos, “grasnam” sem inimigos à

vista. E na crônica da semana seguinte, em 1º de abril, relatando a inauguração da estátua, que acontecera de fato no dia 30 de março, voltou ele a meter Roma na história do Rio de Janeiro:

Diante da festa inaugural que outro fato poderá vir tomar parte nestes comentários? Não sei de nenhum. A festa encheu todo o tempo e todos os espíritos.

Continuou ela ontem e termina hoje. Tem o povo com que regalar-se. E bom é quando lhe concedem à farta a segunda parte da exigência do povo romano.

É verdade que também não se lhe nega a primeira. Anuncia-se para hoje um grande jantar no salão do teatro lírico, para o qual são convidadas as pessoas de todas as classes que concordam com as arengas da folha oficial, a bem de concluir a festa pelos prazeres da boca (ASSIS, 1955a, p. 154-155).

Outro aspecto nada desprezível, também relacionado à comparação com imperadores romanos, reside nas restrições que Machado de Assis, como crítico, em 1879, no ensaio “A nova geração”, havia feito a *O régio saltimbanco*, poema satírico publicado por Fontoura Xavier em 1877 (cf. XAVIER, 1877). Naquela ocasião, escreveu ele:

O distinto escritor que lhe prefaciou o opúsculo [Lopes Trovão] cita Juvenal, para justificar o tom da sátira, e o próprio poeta nos fala de Roma; mas, francamente, é abusar dos termos. Onde está Roma, isto é, o declínio de um mundo, nesta escassa nação de ontem, sem fisionomia acabada, sem nenhuma influência no século, apenas com um prólogo de história? (ASSIS, 1879, p. 393).

Havia Machado de Assis, pode-se dizer, em 1879, mudado de opinião acerca de misturas da história de Roma com a história do Brasil. Em 1901, não seria verossímil que ele aplicasse a si próprio o mesmo raciocínio, e considerasse que havia também em sua sátira algo semelhante ao “abusar dos termos” que apontara em outro poeta?

Segundo Ubiratan Machado, na ocasião em que o poema foi lido, “circulou o boato de que se tratava de crítica a um alto personagem” (MACHADO, 2008, p. 27), o que, conforme se viu, foi negado em nota ao poema pelo poeta.

Se é verdadeira a hipótese de crítica a uma situação concreta bem definida, é também provável que o poeta tenha aplicado a si o raciocínio que fizera, no já citado ensaio de 1879, a propósito de *As flores do campo*, de Ezequiel Freire, livro que também continha sátiras. Sobre essa obra, escreveu ele:

Já disse que o Sr. Ezequiel Freire tem a corda humorística; a terceira parte [do livro] é toda uma coleção de poesias em que o humorismo traz a ponta aguçada pela sátira. Gosto menos dessa última parte que das duas primeiras; nem os assuntos são interessantes, nem às vezes claros, o que de algum modo é explicado por esta frase da poetisa resendense [Narcisa Amália, que lhe prefaciara a obra; ela era, como Ezequiel Freire, natural de Resende – RJ]: “a sátira, sendo quase sempre alusiva, faz-se obscura para os que não gozam a intimidade do poeta.” Em tal caso, devia o poeta eliminá-la (ASSIS, 1879, p. 407).



Apesar do protesto de Machado de Assis, na nota em que negou a pessoalidade dessa sátira, não podia ser mais claro o seu pensamento a respeito não só da sátira, mas da poesia que só é compreensível para leitores bem informados das circunstâncias em que vivia o poeta. Portanto, não é desprezível o argumento.

Numa tentativa de explicar o gesto do poeta de excluir o poema do livro, por destoar dos demais, ponderou Constâncio Alves:

Desagradou-lhe [a Machado de Assis] naturalmente aquele ar de revoltado, aquele falar alto (e de quê? de política!; e de que modo? como oposicionista?), aquela vulgaridade de gestos tão destoantes das maneiras, da linguagem, do espírito dos irmãos [os demais poemas do livro], que todos enunciavam em termos nobres, ideias sutis ou sentimentos raros: uns repetindo a graça exótica de velhos poetas chineses [referência à “Lira chinesa”, de *Falenas*], outros invocando com ironia discreta e lágrimas curtas, amores extintos e tristezas não sepultadas, estes formulando perguntas irrespondíveis sobre o destino, aqueles dizendo o incessante pavor da fragilidade humana, ante o mistério da vida, e a indiferença da morte. Com efeito, o assobiar daquela vergasta democrática desafinaria do murmúrio de conversas em tom menor, em que o sorriso e o dedo servem apenas como servia a Baudelaire, no dizer de Gautier, para *grifar* muito de leve a palavra (ALVES, 1921, p. 40-41).

Como se vê, não é esta a primeira vez que se invoca a heterogeneidade do livro como possível razão para a exclusão de poemas do conjunto. E não seria essa, ainda, a única possível explicação para a rejeição do poema nas *Poesias completas*.

### 3 “As ventoinhas”

O poema “As ventoinhas” apareceu, com data de 1862 ao final dos versos, no número XIV de *O Futuro*, revista dirigida por Faustino Xavier de Novais, ele próprio um satírico incorrigível. Esse número da revista é o de abril de 1863. Já na primeira publicação, o texto traz epígrafe de Sá de Miranda – o que não deixa de ter certa importância, para a datação do poema, pela relação que tem com as duas crônicas mencionadas na seção anterior, relativas à inauguração da estátua equestre de d. Pedro I. Na crônica do dia 24 de março de 1862, Machado de Assis cita também versos de Sá de Miranda, o que é clara indicação de suas leituras daquele tempo.

Os tais versos citados na crônica eram da Carta I, “A El Rei D. João Terceiro”, estrofe n. 28, e alertavam o rei sobre os riscos de ter o poder usurpado “per manhas”, e não “per força”. (cf. MIRANDA, 1677, p. 188-202)<sup>3</sup> Trata-se, é claro, de alusão ao fato de o ministério conservador ter fantasiado uma “revolução” popular e liberal, que, segundo eles, estava

---

<sup>3</sup> Na edição de Rodrigues Lapa das *Obras completas* de Francisco de Sá de Miranda (1943, v. II, p. 34-35), a estrofe é a vigésima terceira.

prevista para acontecer justamente no dia da inauguração da estátua (cf. ASSIS, 1955a, p. 144-151) É certo que isso diz respeito ao poema tratado no item anterior; porém, a epígrafe de Sá de Miranda em “As ventoinhas”, as datas de publicação e de composição do poema, assim como a citação do mesmo poeta nas crônicas que tratam da inauguração da estátua equestre, tudo justifica a intromissão e o retorno, aqui, do assunto já tratado.

Em *Crisálidas* (1864), o poema traz data de 1863 (cf. ASSIS, 1864, p. 115-117), e Galante de Sousa inclui esta peça entre as produções desse ano. Ele preferiu essa data, por supor “que houvesse maior probabilidade de engano no periódico do que no volume de versos, a começar pela revisão, mais cuidada naturalmente neste que naquele” (SOUSA, 1955, p. 380-381 e p. 334). Os dados aqui apresentados, entretanto, sugerem maior probabilidade para a data que apareceu em *O Futuro*.

Os versos da epígrafe de “As ventoinhas” pertencem a uma décima da écloga “Basto”, em fala do pastor Gil, num diálogo com Bieito: “Com seus olhos vaganaus, / Bons de dar, bons de tolher” (ASSIS, 1864, p. 115).

Eis a décima, segundo a edição preparada por Rodrigues Lapa:

Vês tu as minhas cabanas?  
Se o vento se muda assi,  
as revezo eu: Aldas, nem Anas  
não dão voltas por aqui,  
mais leves que ao vento canas,  
cantando dos seus solaus,  
que me façam merecer  
muitas destas vara-paus,  
com seus olhos vaganaus  
bons de dar, bons de volver. (MIRANDA, 1942, v. I, p. 174).

Não é de espantar a variante citada por Machado de Assis; ela confere com a da edição das *Obras* de Sá de Miranda, de 1677, em que os versos trazem, também, iniciais maiúsculas. Rodrigues Lapa diz, sobre Sá de Miranda: “Era um artista possuído de estranhas insatisfações, um dos escritores mais torturados pela ânsia da forma que tem havido em Portugal. Basta dizer-se que só da écloga *Basto*, a mais importante talvez das suas composições, há umas 14 redações diferentes” (LAPA, 1942, v. I, p. XIX).

O poema “As ventoinhas” se compõe de sete sextilhas em versos setessílabos combinados com trissílabos – um dos quebrados do verso de redondilha maior, porque o tetrassílabo também o é (cf. FONSECA, 1777, p. 12) –, com o seguinte esquema de rimas em todas as estrofes: AaBAaB. Esses versos foram criticados, à época em que o livro apareceu, por M. A. Major, que apresentou objeções, também, aos de “Monte Alverne”. Quanto a “As

ventoinhas”, escreveu ele que “além da imitação, há [no poema] certas cacofonias e mesmo alguma trivialidade” (MAJOR, 2003, p. 63). Seria muito defeito para poema tão breve. O crítico não aponta a fonte da imitação, mas certamente não se referia à écloga de Sá de Miranda; ele, muito provavelmente, empregou o termo “imitação” em sentido muito amplo, para indicar a retomada pelo poeta de um tema de extensíssima tradição.

As cacofonias provavelmente dizem respeito a uma das peculiaridades do poema, o emprego deliberado da anadiplose, em todas as estrofes, e em cada uma delas na mesma localização: o segundo verso se repete integralmente no início do terceiro; e o quinto, no sexto – o que resulta num sistema de rimas internas, que ecoa e amplifica o das rimas externas, fazendo antes lembrar a artificialidade musical dos rondós de Silva Alvarenga. A artificiosidade da forma faz lembrar, ainda, em equivalência visual, as asas ou as pás de um cata-vento.

Esse poema não foi o único ponto, na obra de Machado de Assis, em que o cata-vento lhe fornece o símile para outra ideia. No texto “O ideal do crítico”, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 8 de outubro de 1865, serviu-se ele da mesma imagem para caracterizar o crítico literário incoerente e contraditório: “Sem uma coerência perfeita, as suas sentenças perdem todo o vislumbre de autoridade, e abatendo-se à condição de *ventoinha, movida ao sopro de todos os interesses e de todos os caprichos*, o crítico fica sendo unicamente o oráculo dos seus inconscientes aduladores” (ASSIS, 1938, p. 15, grifos nossos). Nessa passagem, ele explicita o que se contém na metáfora do vento: “os interesses” e “os caprichos” – o que se aplica, igualmente, ao texto poético.

Quanto à trivialidade, ela se deve ao fato de o tema ser recorrente na literatura universal; se perseguida sua fonte, pode-se encontrar a passagem que deu origem não só a este poema de Machado de Assis, mas também a outro, que vem em *Falenas*. Há diversas razões para unir *Crisálidas* (1864) à primeira parte de *Falenas* (1870); a possível fonte comum de dois poemas é apenas mais uma.

Em *Crisálidas* há o poema “Epitáfio do México”, mantido no livro pelo poeta na edição de 1901. Em *Falenas* há “La marchesa de Miramar”, também conservado na edição de 1901, em que à viúva de Maximiliano se aplicam referências à “Cantata de Dido”, em epígrafe tomada a Correia Garção, e, por extensão, ao episódio do abandono de Dido por Eneias, na *Eneida*, de Virgílio.

Nesse episódio da *Eneida*, nas páginas finais do Livro IV, encontra-se este dito famoso – “*Varium et mutabile semper femina*”; “é sempre a mulher vária e mudável”, na

tradução de Manuel Odorico Mendes (cf. VIRGÍLIO, 1960, p. 188) –, com que, numa visão noturna, Eneias é alertado para zarpar, antes que Dido se vingue dele. É este o tema de “As ventoinhas”, resumido em sua estrofe final, que diz, sobre as mulheres:

É que – como o cata-vento,  
Vão ao vento,  
Vão ao vento que lhes der;  
Cedem três cousas ao vento:  
Cata-vento,  
Cata-vento, água e mulher. (ASSIS, 1864, p. 117, atualização ortográfica nossa).

Em nota a sua tradução em prosa da *Eneida*, Tassilo Orpheu Spalding rastreia na tradição poética do Ocidente a recorrência do tema, começando por Eurípides. Eis o texto da nota:

[A mulher incessantemente]<sup>4</sup> *Varia e muda...* Passo muito célebre e citado; em latim: “*Varium et mutabile sempre femina*”. Conforme Eurípides, *Ifigênia em Táurida*: “*Ápiston... gynaikeiou genos*”, “A raça pouco segura das mulheres” (1298). Cf. a expressão francesa: “*Souvent femme varie*”. Victor Hugo: “*Souvent femme varie, / Bien fol est qui s’y fie! / Une femme souvent / N’est qu’une plume au vent!*” (*Le roi s’amuse*, IV, 2). Ária do *Rigoletto*: “*La donna è mobile / Qual piuma al vento, / Muta d’accento / E di pensier*”. Tasso: “*Femmina è cosa garrula e fallace / Vuole e disvuole: è folle uom che sen fida*” (SPALDING, 2003, p. 362).

Em nota a um soneto do Abade de Jazente, Paulino Antônio Cabral, na antologia que dele preparou, anotou Mário Gonçalves Viana, referindo-se ao século XVIII: “A inconstância feminina era um dos temas prediletos dos poetas” (VIANA, 1944, p. 131). Se é dessa “imitação” e dessa “trivialidade” que falava o crítico, o tempo e a história sancionam o poeta Machado de Assis.

Como sempre, os versos são castilhanamente corretos, e a construção, com o que tem de repetições, é um tanto curiosa e musical. Contudo, no plano das noções, nem sempre o poeta foi feliz. Na segunda estrofe, diz ele:

Sopra o sul: a ventoinha  
Volta asinha,  
Volta asinha para o sul;  
Vem taful: a cabecinha  
Volta asinha,  
Volta asinha ao meu taful. (ASSIS, 1864, p. 116, atualização ortográfica nossa).

A palavra “taful”, no quarto verso, mas, principalmente, no último, em que aparece acompanhada do pronome possessivo, “meu taful”, soa desajeitada, se não incompreensível –

---

<sup>4</sup> Essas palavras da tradução em prosa de Tassilo Orpheu Spalding, postas aqui entre colchetes, vêm à p. 109 da *Eneida* (VIRGÍLIO, 2003).

a menos que se entenda “ao meu [jeito] taful” (entendimento que não poderia ser estendido à ocorrência anterior da palavra).

Na quarta estrofe, por sua vez, temos:

Valera o mesmo na areia  
Rija ameia,  
Rija ameia construir;  
Chega o mar e vai a ameia  
Com a areia,  
Com a areia confundir. (ASSIS, 1864, p. 116 e p. 176).

Nesses versos, a “rija ameia” vale, metonimicamente, por “sólido castelo” – mas o sentido translato não aparece de imediato ao leitor, o que dificulta o entendimento e deixa a leitura em suspenso até que se acorde para a possível figura da metonímia. A parte mais alta da edificação, o rendilhado das muralhas e do alto das torres, é empregado para significar a ausência de fundamentos sólidos, de alicerces. Há um quê de inadequado na imagem. Poder-se-ia pensar em certa passagem da crítica teatral de Machado de Assis, em que ele assim se refere a certas passagens da comédia *Mancenilha*, de J. Ferreira de Meneses, levada à cena no Ateneu em janeiro de 1863: “...falta-lhe muitas vezes a concisão, tão necessária ao efeito do teatro, de modo que acontece diluir um pensamento em muitas palavras, ou vesti-lo de formas tais que escapa ao espírito da maioria dos espectadores” (ASSIS, 1955a, p. 342) Não se trata, evidentemente, no caso dos versos de Machado de Assis, de falta de concisão; mas, transposta a ideia do teatro para a poesia, poder-se-ia dizer do pensamento que o poeta o veste de forma tal que ele escapa ao espírito da maioria dos leitores.

Apesar desses pequenos senões no plano da ideação, não justificariam eles, por si sós, a rejeição do poema pelo autor; afinal, em muitos dos poemas conservados nas *Poesias completas*, há problemas semelhantes a esses. Portanto, também no caso da rejeição desses poemas satíricos, tudo indica haver pesado mais no juízo do poeta a intenção da conferir unidade ao livro, o que foi alcançado pela adesão do poeta à elogiada via do lirismo.

## Referências

ALVES, Constâncio. *Figuras*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1921.

ASSIS, Machado de. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.

\_\_\_\_\_. *Falenas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1870.

\_\_\_\_\_. A nova geração. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano I, tomo II, p. 373-413, out.-dez. 1879.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

\_\_\_\_\_. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1938.

\_\_\_\_\_. *Crônicas*, 1º volume (1859-1863). Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955a

\_\_\_\_\_. *A semana* – 2º volume (1894-1895). Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955b.

\_\_\_\_\_. *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

BANDEIRA, Manuel. O poeta. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III, p. 11-14.

CABRAL, Paulino Antônio. *Poesias*. Coligidas, prefaciadas e anotadas por Mário Gonçalves Viana. Porto: Figueirinhas, 1944.

*DIÁRIO do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1864.

DUMAS FILS, Alexandre. *Péchés de jeunesse*. Paris: Fellen et Dufour, 1847.

FILGUEIRAS, Caetano. O poeta e o livro. Conversação preliminar. In *Crisálidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864. p. 7-20.

FONSECA, Pedro José da. *Tratado da versificação portuguesa*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1777.

GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. Estudos e ensaios. São Paulo: Instituto Progresso, 1949.

HOUAISS, Antonio. *Estudos vários sobre palavras, livros, autores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LAPA, Manuel Rodrigues. Prefácio. In: MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras completas*. Texto fixado, notas e prefácio por M. Rodrigues Lapa. 2. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1942/1943. v. I. p. VII-XXII.

LEITÃO, F. T. *Crisálidas*. In: MACHADO, Ubiratan. Org. *Machado de Assis: roteiro da consagração* (crítica em vida do autor). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 55-59.

MACHADO, Ubiratan. Org. *Machado de Assis: roteiro da consagração* (crítica em vida do autor). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

MAJOR, M. A. Crisálidas (Machado de Assis). In: MACHADO, Ubiratan. Org. *Machado de Assis: roteiro da consagração* (crítica em vida do autor). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 61-65.

MENDES, Murilo. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras completas*. Texto fixado, notas e prefácio por M. Rodrigues Lapa. 2. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1942/1943. 2 v.

MIRANDA, Sá de. *Obras*. Lisboa: Antônio Leite, 1677.

MOURA, Emílio. *Itinerário poético*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial/Estado de Minas Gerais, 1969.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis: um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

SPALDING, Tassilo Orpheu. Notas. In: VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003. p. 359-366.

TAVARES, Amaral. Crisálidas. In: MACHADO, Ubiratan. Org. *Machado de Assis: roteiro da consagração* (crítica em vida do autor). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 65-66.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis: um gênio brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

VIANA, Mário Gonçalves. Anotações. In: CABRAL, Paulino Antônio. *Poesias*. Coligidas, prefaciadas e anotadas por Mário Gonçalves Viana. Porto: Figueirinhas, 1944.

VIRGÍLIO. *Geórgicas; Eneida*. Traduções de Antônio Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1960.

\_\_\_\_\_. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

XAVIER, Fontoura. *O régio saltimbanco*. Rio de Janeiro: s.e., 1877.