unesp **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

RAFAEL TRINDADE DOS SANTOS

TRANSPOSIÇÃO DE METROS CLÁSSICOS EM LÍNGUA PORTUGUESA: histórico e estudo do caso das *Odes e elegias*, de Magalhães de Azeredo

ARARAQUARA – S.P.
2014

RAFAEL TRINDADE DOS SANTOS

TRANSPOSIÇÃO DE METROS CLÁSSICOS EM LÍNGUA PORTUGUESA: histórico e estudo do caso das *Odes e elegias*, de Magalhães de Azeredo

Dissertação de Mestrado apresentada Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Bolsa: Fapesp

ARARAQUARA – S.P.
2014

TRINDADE, Rafael
Transposição de metros clássicos em língua portuguesa: histórico e estudo do caso das Odes e elegias, de Carlos Magalhães de Azeredo. / Rafael Trindade dos Santos. – Araraquara
191 f : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia e Ciências – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.

1 Descritor. 2. Descritor. 3 . Descritor. I. Autor II. Título.

RAFAEL TRINDADE DOS SANTOS

TRANSPOSIÇÃO DE METROS CLÁSSICOS EM LÍNGUA PORTUGUESA: histórico e estudo do caso das *Odes e elegias*, de Magalhães de Azeredo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia
Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Bolsa: Fapesp

Data da defesa: ___/___/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
FCLAr/Unesp.

Membro Titular: **Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes**
Casa Guilherme de Almeida.

Membro Titular: **Prof. Dr. João batista Toledo Prado**
FCLAr/Unesp.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Àqueles que se dedicam verdadeiramente ao conhecimento, livres, de certo modo, das pressões da política e da vida prática imediata; àqueles que sabem aplicar este mesmo conhecimento de forma prática, para o bem de todos; e a todos aqueles que se esforçam para fomentar e manter as duas coisas.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, pelo entusiasmo, encorajamento, companheirismo, paciência com minhas falhas e zelo com minha orientação. Cotejando minha experiência com o que me dizem colegas em outras universidades, não pude ter sido mais feliz em minha escolha.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que apoiou integralmente o projeto, financiando-o com uma bolsa de estudos e disponibilizando recursos para viagens de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, pelo interesse na pesquisa e pronta ajuda; com ele ouvi, pela primeira vez, o nome de Carlos Magalhães de Azeredo. Ao Prof. Marcelo Tápia Fernandes e ao Prof. Dr. Érico Nogueira, por também se interessarem na pesquisa, dialogando e oferecendo seus conhecimentos e sua própria produção poética. À Profª. Drª. Leni Ribeiro Leite, que tão bem me orientou e aconselhou durante a graduação, e que me sugeriu, ao saber de meus interesses, a parceria com o meu orientador. Ao Prof. Dr. João Batista de Toledo Prado, pelas úteis conversas a respeito do trabalho, dentro e fora de sala de aula; ao Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, pela troca de ideias em crítica de poesia, também em sala de aula.

A Mariana Bravo, por ter me recebido carinhosamente, assim que cheguei em Araraquara, e ter me ajudado de tantas outras formas. A meus queridos parentes que me acolheram quando me mudei para o estado de São Paulo, com quem tive a oportunidade de conviver melhor: Enir dos Santos, minha avó e madrinha; meus tios Régis e Leizi Rodrigues, Ivan e Heloisi Carvalho; e meus primos Douglas, Raquel, Paula, Hugo e Lucas. A João Marcelino, Sebastiana Ribeiro e família, que me acolheram em Portugal e se tornaram meus grandes amigos. A André Felix, que me proporcionou agradáveis momentos enquanto me abrigava em minhas pesquisas no Rio de Janeiro. Aos amigos que fiz em Araraquara: Emerson Cerdas, João Jorge Pereira, Fábio Gerônimo, João Camargo Ribeiro, Mariana Mazotti, Júlio Camargo, e tantos outros que enriqueceram meu trabalho e minha vida durante os dois últimos anos. A Rafael Cavalcanti do Carmo e a Juarez Jandre Azevedo, confrades cujo contínuo suporte foi fundamental para este trabalho. A Jean Freitas e Laíce Trindade Freitas, com quem pude contar com apoio incondicional. A Polliana Dalla Barba, com cujo carinho e compreensão pude contar tantas vezes. A Gabriel Menotti e Tiago Andrade, amigos e interlocutores durante a toda a elaboração da pesquisa. A Vinicius Fabio, Caetano Monteiro, José Willian Matieli e Renan Correa, companheiros com que pude realizar, na etapa final do trabalho, experimentos bastante interessantes.

A meus pais, Antônio Luiz dos Santos e Célia Barcellos Trindade dos Santos, por motivos que não cabem nesta página, nem em todas desta dissertação.

Making Sapphics isn't that easy, shackling
Our reluctant language with trochees. Since you
First begot them, songstress of Lesbos, keep them.
I'll never write them.

John Lee

RESUMO

Este trabalho analisa as *Odes e elegias*, livro de poemas de Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963), publicado em 1904, focando em sua tentativa de transposição dos metros clássicos gregos e latinos para a língua portuguesa. Magalhães de Azeredo foi o mais jovem fundador da Academia Brasileira de Letras, e procurou imitar, em seu livro, os versos das *Odi barbare*, do italiano Giosuè Carducci (1835-1907). Carducci chamava a seus versos *metros bárbaros*, por contraste com os versos clássicos que imitara. Sabe-se que a métrica utilizada por poetas e tratadistas da Antiguidade baseava-se em características fonológicas e prosódicas das línguas latina e grega que não se encontram mais nas línguas românicas. Assim, toda tentativa de transposição desta métrica em português — uma língua românica — é um problema que exige algum artifício poético como solução. O que se entende por metro clássico em cada época e círculo literário define as condições de recepção dos poemas gregos e latinos nos mesmos círculos; influi, por consequência, na elaboração dos sentidos que vão ser atribuídos à estrutura formal dos poemas. A análise de *Odes e elegias*, portanto, abrange suas condições tanto quanto seus resultados: não apenas qual foi sua proposta métrica, mas por que se propôs, ao que atenderia tais propostas, qual o contexto de suas tentativas de transposição da métrica clássica. Neste sentido este trabalho se propõe a contribuir para um campo de investigação que tem merecido um interesse crescente no Brasil, qual seja os estudos de história da tradução e da recepção dos clássicos, o que tem condicionado também um aumento de interesse na história das estratégias formais em tradução de poesia antiga.

Palavras-chave: Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963); Métrica; Recepção da poesia clássica.

ABSTRACT

This work analyzes Carlos Magalhães de Azeredo‘s 1904 *Odes e elegias*, focusing on his transposition of classical meters to Portuguese. Magalhães de Azeredo (1872-1963) was the youngest founder of the *Academia Brasileira de Letras* (Brazilian Academy), and he emulated, in his book, the verses of Giosuè Carducci‘s *Odi barbare*, made in what Carducci (1835-1907) called *barbarian meters*, contrasting with the true classical verse. It is widely known that ancient metrics was quantity-based—which is to say that it was grounded on Greek and Latin phonological and prosodical features alien to Romance languages. Therefore, every attempt to transpose its meters to Portuguese demands some poetic device to make it work. What, in time and space, is understood as *classical meter* defines the conditions of ancient poetry reception in literary circles; it has an influence, so, in the meanings attributed to the poems‘ formal structure. *Odes e elegias*, then, is to be analyzed in a way that keep in mind conditions as well as results: not only what was the metrical contract, but why was this contract proposed, what demands this contract, and what is its context. In this way, this work aims to add to an interesting and new field of investigation in Brazil: the studies on classics‘ translation and reception. These studies are conditioning a crescent interest on the history of formal strategies to translate ancient poetry.

Keywords: Versification; Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963); Classical poetry reception.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	hexâmetro de *Pela Campanha* coincidindo príncipes e tônicas	49
Figura 2	hexâmetro de *Sarcófago antigo* diferindo príncipes e tônicas	50
Figura 3	hexâmetro de *Siena* diferindo príncipes e tônicas	50

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 os quatro sistemas de transposição de metros clássicos 22

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **14**

2 METROS CLÁSSICOS **17**

2.1 Propostas de classificação das tentativas 20
2.2 Sobre a história dos metros clássicos em português 23

3 AS *ODES E ELEGIAS* DE MAGALHÃES DE AZEREDO **33**

3.1 As *Odi barbare* de Giosuè Carducci 35
3.2 Exame das Odes e elegias 42
4.1 O período pré-*Odes e elegias* 57
4.2 A crítica após 1904 66
4.2.1 Medeiros e Albuquerque 66
4.2.2 José Veríssimo 71
4.2.3 João Ribeiro 91
4.2.4 Os não-acadêmicos: Homero Prates, Fortunato Duarte, Nilo Bruzzi 99
4.2.5 Osvaldo Orico e Múcio Leão 103
4.2.6 Continuadores dos metros bárbaros: Eduardo Guimarães, Alberto Ramos 106
4.2.7 Josué Montello 112
4.2.8 Florivaldo Menezes 118

ANEXO **136**

1 INTRODUÇÃO

O projeto desta dissertação de Mestrado se chamava, inicialmente, apenas *Metros da Antiguidade Clássica em língua portuguesa*, e pretendia elaborar, em dois anos, a história de um feito *stricto sensu* impossível: versificar, em português, tal como se versificara na antiga poesia grega e latina.

Nosso problema de pesquisa era descobrir quais foram as respostas à seguinte pergunta: *como adaptar o metro quantitativo clássico ao português*? A partir dessa questão, a pesquisa pretendeu traçar uma história dos ensaios e experimentos de aclimatação do metro clássico em língua portuguesa. Quis-se ampliar o entendimento da recepção da prosódia antiga e propiciar o conhecimento e sistematização das tentativas que, ao longo da história, poetas e tradutores de expressão portuguesa empreenderam objetivando continuar tais práticas prosódicas.

O plano parecia exequível, já que os casos de transposição de metros clássicos ao português foram muito poucos. A maior parte dos poetas que o tentaram não foram muito bem recebidos, e não tiveram muitos seguidores. Isso diminui o seu número e facilita detectar sua recepção.

Quase todos os poetas elencados, além disso, sabiam que a métrica antiga não poderia ser realizada em vernáculo exatamente como fora nas línguas originais: as línguas românicas, como o português, carecem da distinção entre sílabas longas e breves, fundamental para a consecução do ritmo da poesia antiga.

Porém, mesmo obtendo pouco sucesso entre os leitores de várias gerações, o fracasso de cada uma das tentativas pareceu-nos diferente um do outro. Cada autor possuía um entendimento particular do funcionamento exato da prosódia antiga e de sua relação com a versificação de seu tempo. Baseados em suas definições, cada um desses autores tentou transpor metros clássicos ao português por motivos diferentes: uns pretendiam resgatar a poética clássica tal como já fora; outros quiseram enriquecer a rítmica portuguesa; outros, ainda, entendiam que a métrica clássica nunca deixou de ser imitada, e quiseram apenas complementar a versificação portuguesa com os ritmos faltantes; houve também quem se utilizasse da transposição desses metros como uma inovação ou um projeto de vanguarda.

Mesmo fracassando, os esforços de transposição de metros clássicos revelam muita coisa sobre os diferentes grupos e períodos literários em questão. A recepção das tentativas estudadas, a depender do tempo e do espaço, possuía métodos distintos de leitura e escansão

da poesia clássica, e entendia distintamente a relação entre a poesia clássica e a poesia em português.

De todos os casos, um se revelou tão interessante que foi preciso lhe conceder toda a atenção da pesquisa. Trata-se do livro *Odes e elegias*, publicado em 1904 por Carlos Magalhães de Azeredo, poeta fundador da Academia Brasileira de Letras, em uma emulação deliberada (cf. AZEREDO, 1904, p. iii ss.; FABRIS, 2007, p. 66) das *Odi barbare* do poeta italiano Giosuè Carducci. O poeta brasileiro, tal como o italiano, dedicou-se, neste livro, ao que chamavam, os dois, de ~~–m~~etros bárbaros", e sua recepção imediata parece ter tido mais boa vontade do que a de seus predecessores. Ainda assim, seu próprio círculo tendeu a rejeitar a proposta[1].

As *Odes e elegias* se situam entre um primeiro grupo de tentativas, do século XVI ao XIX, e um segundo grupo, cujo projeto de maior sucesso foi a tradução de Carlos Alberto Nunes à épica clássica. Os poetas do primeiro grupo, mesmo cientes da dificuldade da empreitada, parecem-nos menos informados do que Magalhães de Azeredo e os poetas do segundo grupo, em relação às possibilidades de execução de seus planos. Os poetas do segundo grupo são, em sua maioria, acadêmicos, latinistas ou helenistas, interessados sobretudo (mas não exclusivamente, como se verá) em tradução da poesia clássica. Magalhães de Azeredo utilizou-se de uma estratégia interessante — acoplar versos vernáculos de modo que pudessem ser lidos *tais como se liam versos clássicos* — que resolvia problemas de seus predecessores, e que se parece muito com algumas soluções de poetas que lhe sucederam (como André Malta Campos).

As *Odes e elegias*, ainda assim, não foram bem recebidas, e logo caíram em esquecimento. A análise da obra e de sua recepção nos leva a crer que os motivos para tanto não tinham tanto que ver com sua versificação, e sim com outros elementos de sua poética, bem como seu isolamento de seu próprio círculo literário.

O capítulo 2 desta dissertação expõe o problema, apresenta algumas classificações propostas para os métodos de transposição de metros clássicos, e escolhe um deles como o mais abrangente e útil para a pesquisa. Apresenta, também, um pequeno panorama, à luz de tais sistemas, das tentativas de transposição em português[2].

---

[1] Cf. RAMOS, 1955, p. 343-4.

[2] Para uma história universal das tentativas de transposição, *v*. HERRERA, 1975. Uma história do hexâmetro português antes de Carlos Alberto Nunes se encontra em OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013. No mesmo artigo, outrossim, há menção aos atuais cultores de metros clássicos no Brasil e em Portugal. Há, também, um cuidadoso estudo sobre os experimentos inéditos de Fernando Pessoa, encontrados em seus manuscritos, em LEMOS, 1993.

O capítulo 3 apresenta e analisa as *Odes e elegias*, bem como a proposta de Carducci em suas *Odi barbare*, livro que influenciou Magalhães de Azeredo.

A recepção das *Odes e elegias* é estudada no capítulo 4. Tudo o que foi encontrado de relevante em livros e periódicos acerca da obra foi citado por extenso, analisado e debatido. As considerações finais são feitas no último e quinto capítulo.

As fontes da pesquisa foram encontradas principalmente em bibliotecas e hemerotecas. As buscas, que começaram em 2013, concentraram-se no Rio de Janeiro e em Lisboa. Consultamos obras e periódicos nas Bibliotecas Nacionais do Brasil e de Portugal, e procuramos também por fontes na Academia Brasileira de Letras e no Real Gabinete Português de Leitura.

Anexa a este trabalho vem uma versão completa das *Odes e elegias*, em transcrição diplomática. Aliás, todas as citações neste trabalho foram transcritas da mesma forma.

2 METROS CLÁSSICOS

A codificação das poéticas modernas, diz-nos João Batista Toledo Prado, calca-se nos antigos tratados clássicos, –latinos, sobretudo — de onde provieram em caudalosa sequência, desde o germinal texto grego, Περὶ ποιητικῆς ou *Poética*, de Aristóteles, até os dias presentes" (PRADO, 2011, p. 54). Embora a métrica, segundo o mesmo autor, não tenha sido integrada à reflexão do fato poético da mesma forma que outros aspectos da cultura antiga e embora ela tenha sido afinal relegada à gramática (2011, p. 55), observa-se que os tratados de versificação, produzidos em grande quantidade do Renascimento ao século XX, organizaram-se de acordo com a herança tratadística antiga, à qual se filiaram.

Quase toda a nomenclatura utilizada ao se discutir poética em geral, e prosódia em particular, originou-se dessa tradição clássica. Muito se discutiu — e ainda se discute — acerca dessa herança, em tratados de versificação; termos como *iambo*, *troqueu*, *dátilo*, criados, em princípio, para designar fenômenos dependentes de *quantidade silábica* (ou *duração vocálica*)[3] não poderiam ser aplicados a linguagens que ignoram uma distinção funcional entre sílabas longas e breves[4].

Eventualmente, notadamente a partir do século XV, surgiram projetos, entre homens de letras, de recriar (ou de reconhecer como ainda existentes) os fenômenos originalmente apontados por tais termos; ou seja, tentativas, nas línguas vernáculas, de introduzir princípios métricos, metros mesmo, e formas estróficas provindas da Antiguidade (ATTRIDGE, 2012, p. 250; HERRERO-LLORENTE, 1971, p. 209-15). Os motivos foram os mais diversos: poetas buscando emular o cânone antigo, recebido como verdadeira –epítome" de toda a –conquista literária ocidental" (ATTRIDGE, 2012, p. 250); poetas que, em movimento oposto, quiseram ampliar suas possibilidades inventivas; tradutores ciosos do aspecto métrico da obra traduzida e que procuraram transplantá-lo; prosodistas ocupados com a genética dos versos modernos, num sentido de *continuidade* ou *permanência* de padrões rítmicos, preexistentes em versos prestigiosos mais antigos.

---

[3] –Existe, como se sabe, uma diferença básica e estrutural entre os dois sistemas poéticos: o verso latino é quantitativo, _cronemático', isto é, estrutura-se pela oposição mútua entre sílabas longas e sílabas breves, enquanto o verso português é acentual, quer dizer, seu ritmo é obtido através do jogo contrastivo de sílabas acentuadas e não-acentuadas" (DEZOTTI, 1990, p. 125). Sobre a questão da quantidade em latim e grego clássico *cf.* ALLEN, 1973, p. 46 -73; relativamente ao latim *cf.* PERINI, 1982, 45-84.

[4] Em língua portuguesa, tratadistas fiéis ao uso da nomenclatura antiga, ainda que com ressalvas (ALI, 1999; OITICICA, 1955, pp. 234-8; RAMOS, 1959; SPINA, 2003) se opuseram (*cf.* MOURA, 2008) àqueles contrafeitos aos termos antigos (AMORIM DE CARVALHO, 1991, pp. 151-2; MATTOSO, 2010; PROENÇA, 1955). Notem-se aqueles que não parecem se interessar por tomar partido na questão (CANDIDO, 1987, p. 49; CHOCIAY, 1974, p. 7)

A transposição de metros clássicos às línguas vernáculas nunca foi uma prática das mais populares em nenhuma cultura literária advinda da Europa; mas isso não quer dizer que tenha sido sempre marginal ou que não tenha tido importância. Os costumes e códigos versificatórios na Europa, do século XVI ao XX, sofreram grande influência das experimentações métricas interessadas em recriar os ritmos antigos.

Há quase duas décadas, T. V. F. Brogan negou existir uma história completa e confiável das práticas métricas no Ocidente, mesmo em uma só língua (BROGAN, 1993, p. 990). Tal obra, segundo a literatura mais recente, até hoje não existe[5]. O mesmo se pode dizer, com ainda mais segurança, sobre uma possível história da versificação em língua portuguesa — especialmente se considerarmos que uma história deste tipo deveria levar em conta as tentativas de transposição do metro clássico em português, o que tem relação direta com a recepção das formas literárias antigas nas línguas modernas e, em sentido mais amplo, com a tradução dessas formas.

Inicialmente, nossa pesquisa se interessava por listar e investigar todos os casos, em português, em que se tentou responder a pergunta: *como adaptar o metro quantitativo clássico ao português?* A pesquisa pretendia traçar uma história dos ensaios e experimentos de aclimatação do metro clássico em língua portuguesa, propondo-se compreender melhor a recepção da prosódia antiga e propiciar o conhecimento e sistematização das tentativas que, ao longo da história, poetas e tradutores de expressão portuguesa empreenderam.

Não apenas as soluções deste problema têm sido as mais diversas, como também as condições de sua formulação. O que se entende por *metro clássico*[6], por exemplo, em cada círculo literário, define as condições de recepção dos poemas gregos e latinos nos mesmos círculos; influi, por consequência, na elaboração dos sentidos que vão ser atribuídos à estrutura formal dos poemas. Uma história deste problema deverá abranger, assim, suas condições tanto quanto seus resultados: não apenas *quem se propôs*, mas *por que se propôs*,

---

[5] Após a morte de T. V. F. Brogan, o verbete *Prosody* foi reescrito por Rosemary Winslow e publicado na 4ª edição da *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (WINSLOW, 2012, p. 1117-1120); nada neste verbete, nem nos verbetes relacionados, tampouco nas obras publicadas em versificação e prosódia nos últimos 20 anos, desmente a afirmação de 1993. Há, é preciso dizer, obras importantes e abrangentes como *A history of European versification*, de Mikhail Gasparov (GASPAROV, 1996), cujo original russo (GASPAROV, 1989), certamente chegou ao conhecimento de Brogan — notável pelo fôlego de sua leitura de estudos de versificação (HOLDER, 1995, p. 2). Porém, por importante e útil que seja, ao entendimento de Brogan a obra de Gasparov não deve ter cumprido os requisitos esperados, o que se pode depreender de parte da crítica subsequente (*cf.* HALPORN, 1997). Para outras resenhas desta que é, ao cabo, uma valiosa referência, *v.* WEST, 1997; PEMSON, 1999.

[6] Para um panorama amplo da recepção, em especial, do hexâmetro, *cf.* ALLEN, 1973, p. 335 *et seq*; para uma introdução geral *cf.* HERRERO-LLORENTE, 1971, p. 200 *et seq.*

ao que atenderia tais propostas, *qual o contexto* das tentativas de transposição da métrica clássica.

Logo, esta pesquisa interessaria principalmente a uma história da recepção da poesia antiga em comunidades de língua portuguesa. Além disso, também contribuiria para uma história da tradução, para uma história do verso e para um estudo comparativo de sistemas de versificação. Utilizamos esta abordagem referencial como um método para analisar os poemas em metros clássicos de *Odes e elegias*, dando-lhe preferência em relação a outros exemplos em português, em função da extensão que um estudo da obra nestes termos demandaria.

Entendemos que os processos envolvendo a transposição de metros clássicos são em última instância práticas de tradução. Para estabelecer uma história de tradução dessa transposição, partiremos de uma pesquisa empírica de coleta de dados diante dos quais procuraremos estabelecer uma interpretação histórica dessas práticas, segundo as perguntas propostas por Burke (2009, p. 17): "Quem transpõe esses metros? Com que intenção? O quê? Para quem? De que maneira? Com que consequências?" Tentaremos fugir dos quatro equívocos de pesquisas em História da Tradução apontados por Pym, ou seja, evitaremos: 1) uma acumulação arqueológica de dados que respondem a problemáticas não explicitamente formuladas; 2) a dependência de evidências indiretas ou anedóticas; 3) a periodização arbitrária; e, por fim, 4) a relutância em ver as traduções como agentes e não apenas como expressões de mudanças históricas (2004, p. 7).

O trabalho ora proposto se interessa pelas intenções de comunidades históricas – a saber, círculos literários de língua portuguesa – ao aproximar práticas métricas antigas em uma dada sincronia. Para isso, requer um conhecimento do que se imagina, em cada época, que tenham sido tais práticas métricas antigas. Esse é um dado de contexto fundamental para entender sua aplicação à poética portuguesa. Segundo os pressupostos de Pym (2004), pergunta-se, ainda, sobre as tentativas de continuidade do metro antigo: que estratégias estão sendo utilizadas? Com que fins? Movidas por que pressupostos?

Nesse sentido esse trabalho se propõe a contribuir com um campo de investigação que tem merecido um interesse crescente no Brasil, qual seja os estudos de história da tradução e da recepção dos clássicos, o que tem condicionado também um aumento de interesse na história das estratégias formais em tradução de poesia antiga (*cf.* FLORES, 2011a; OLIVA NETO, 2007; VASCONCELLOS, 2011; VIEIRA, 2010; 2009).

Inicialmente, estabelecemos duas principais tipologias em que as manifestações históricas do problema em questão podem se enquadrar. A primeira é a das tentativas de

transposição de metros clássicos, em composição inédita ou em tradução[7]; a segunda é a do esforço de se entender *continuidades identitárias* entre versos antigos e versos modernos — por relações de gênero e elocução[8] ou equivalência de funções, efeitos ou *status*.[9] Como um estudo dessas duas tipologias e um trabalho de perspectiva mais panorâmica tornariam o trabalho inviável nesta etapa de formação, esta pesquisa procurou se ater a um caso particular dentre as tentativas de *transposição* de metros clássicos em português, qual seja, aquele praticado no livro *Odes e elegias* de Carlos Magalhães de Azeredo, publicado em 1904.

Uma das características das *Odes e elegias* que tornam seu estudo interessante é que seu autor associou na mesma empreitada o trabalho de transposição com o de continuidade. Como se verá adiante, no capítulo dedicado à obra, Magalhães de Azeredo apresentou um modelo métrico que imitava hexâmetros, pentâmetros e outros versos clássicos justapondo, em certa ordem, versos tradicionais em português. Em outros poemas do livro, não há aparente imitação direta, pois seus versos são, por exemplo, apenas decassílabos soltos, ou decassílabos associados a hexa e octossílabos; mas mesmo estes versos podem ser lidos como uma reconstrução direta, em português, de formas clássicas, como o hendecassílabo falécio, a estrofe alcaica e o pitiambo.

2.1 Propostas de classificação das tentativas

As tentativas históricas de transposição dos metros clássicos, num primeiro exame, costumam ser divididas em dois subtipos, conforme já apontara Attridge (2012, p. 250-1): tentativas de verso *propriamente quantitativo*, em que se procura atribuir diretamente a

[7] Attridge, por exemplo, aponta diferentes momentos em que se quiseram inserir metros quantitativos em vernáculo: o Renascimento, cujo gosto favorecia o artificial e o complexo; o período romântico, (depois de um hiato no século XVII, em que as tradições poéticas nativas se estabeleceram, e procurou-se menos por modelos antigos), cujo desejo de desafiar as formas estabelecidas avivou o interesse em recriar metros clássicos; o surgimento de um classicismo mais historicamente informado, entre os séculos XIX e XX, que promoveu, também, esforços mais precisos de inserção; e, finalmente, os modernismos, que experimentaram mais livremente as formas clássicas, em busca de novas direções poéticas (ATTRIDGE, 2012, p. 250).

[8] Essa ideia de equivalências tem relações com o formulado por Dezotti: "A partir do séc. XVI principalmente, os poetas da literatura portuguesa passaram a cultivar, em nosso idioma, os vários gêneros poéticos característicos das literaturas grega e latina, como a epopéia, a ode, a écloga, o epigrama, a epístola, etc. Para cada um desse gêneros, eles foram elaborando uma ou mais estruturas rítmicas, que certamente, eram tidas como correspondentes das estruturas empregadas pelos gregos e romanos. É claro que essa correspondência foi realizada de um modo puramente arbitrário e convencional. Mas o que importa salientar é que ela permitiu que se desenvolvesse nos leitores de língua portuguesa o hábito de associarem formas rítmicas próprias do nosso sistema poético a gêneros provenientes da antigüidade clássica" (1990, p. 127). *Cf*. também PRADO, 1999.

[9] Como por exemplo, dentre outros possíveis, a proposição da tradução dos hexâmetros latinos das *Bucólicas* de Virgílio em alexandrino francês por Valéry (1957) e em alexandrino clássico português por Raimundo Carvalho (2005).

sílabas vernáculas valores de *longa* e *breve*; e substituições simples de *quantidade por intensidade*, mantendo o padrão métrico em estruturas diferentes.

Como se verá adiante, os primeiros poetas que transpuseram metros clássicos em português tinham a intenção de criar versos do primeiro tipo, reconhecendo valores quantitativos em sílabas portuguesas. Os poetas e tradutores mais recentes, em sua quase totalidade, trabalham substituindo padrões de quantidade por intensidade, variando aqui e ali sua técnica, em resposta aos problemas trazidos por esta estratégia.

Em tradições literárias como a italiana, as estratégias de adaptação utilizadas levaram estudiosos a propor outra classificação. Domenico Gnoli, por exemplo, compreendeu ter havido ―radicais", dispostos a abandonar a métrica vernácula usual, e ―conservadores", que procuraram se aproximar dos metros clássicos utilizando esquemas silábicos e acentuais correntes (BAXTER, 1898, p. 28).

Conforme esse enquadramento, um verso cujo metro não admita redução à versificação vernácula é ―radical". Isso é difícil de acontecer, já que, ao menos no verso românico, os metros são reconhecidos principalmente pela contagem de sílabas; assim, todo verso é, necessariamente, um dos tipos de verso preexistentes com até 12 sílabas, ou uma combinação destes versos menores. Para que uma imitação de verso clássico seja realmente uma imitação ―radical", a regularidade isossilábica deve ser abandonada de todo.

Mas não por isso a construção ―conservadora" de versos clássicos necessita de sequenciar versos com igual número de sílabas. É preciso, apenas, que se utilizem os metros vernáculos como elementos de composição, por coincidência (p. ex., tetrassílabos fazendo as vezes de adônios) ou por justaposição (p. ex., hexassílabos e octossílabos compondo um hexâmetro).

Se se seguir esta classificação, a versificação de *Odes e elegias*, livro de que se ocupa esta pesquisa, é conservadora.

Há, ainda, outro sistema de classificação dessas tentativas; consideramo-lo o mais abrangente de todos, podendo abarcar as diferentes estratégias utilizadas ao longo da história da versificação de matriz europeia. Marcelo Tápia, em sua tese acerca das traduções de Homero ao português, apresenta esse sistema, de autoria do filólogo Francisco Pejenaute Rubio, feito para um estudo dos metros clássicos em espanhol (PEJENAUTE, 1971 *apud* TÁPIA, 2012).

Pejenaute detecta quatro diferentes estratégias de transposição, chamadas por ele de *adaptação*.

A primeira é a adaptação ―a la grecolatina", que depende de se atribuir valores verdadeiramente quantitativos às sílabas na língua-alvo. Nesta pesquisa nomearemos este sistema de *estritamente quantitativo*.

A segunda é o que chama de *justaposição*: os esquemas acentuais de versos antigos mais longos, como o hexâmetro, poderiam ser reproduzidos com o ajuntamento, na mesma linha, de dois versos menores, modernos. Corresponde à tipologia ―econservadora" de Domenico Gnoli.

A terceira possibilidade é a do sistema chamado *legere*, em que se distribuem os acentos das palavras de acordo com as possibilidades destes mesmos acentos se distribuírem nos versos gregos e latinos, independentemente de pés ou quantidades. Nese sistema, as posições príncipes não contam; importam os acentos das palavras, não dos pés[10].

A última forma listada é a do sistema *scandere*, que, ao invés de fazer corresponder acentos das palavras de versos clássicos propriamente ditos e de versos transpostos, corresponde acentos das palavras vernáculas aos acentos dos *pés* métricos — as posições ―príncipes"[11]. Segundo Tápia, neste modelo ocorre a ―equiparação exata do sistema qualitativo com o quantitativo" (2012, p. 247).

Sem dúvida o sistema *scandere* abrange a maior quantidade de tentativas ao longo da História, tanto em português quanto em outras línguas. Em certas línguas como o inglês e o alemão, ainda há um senso de quantidade, embora não tenha o mesmo papel estruturante que se pode encontrar em latim, grego antigo, ou em línguas modernas como as arábicas e o japonês; mas a língua portuguesa, como todas as outras línguas românicas, não abrigam em

[10] Evita-se, aqui, a confusa nomenclatura acentual. Palavras como icto, arse, tese, para autores diferentes, querem dizer coisas também muito diferentes (cf. STEPHENS, 2012, p. 86; HALPORN et alii, 1994, pp. 122, 125; WEST, 1987, pp. 87-8). O choque entre o acento natural da palavra e o acento esperado pelo lugar que a palavra ocupa no verso – como no primeiro verso da Eneida, *Árma virúmque canó*, em que o acento lexical cai em *ca* e o métrico em *nó* – gerou escolas de declamação distintas (ALLEN, 1973, pp. 340-1), e um debate que atravessou séculos; Said Ali, p. ex., condena o privilégio da ênfase no acento métrico ao lexical (ALI, 1956). No entanto, não parece haver dúvida, entre as duas partes, de se atribuir ao acento métrico o papel constituinte do próprio fenômeno métrico. O que se disputa é, além da questão da pronúncia, se por si só constituem o padrão métrico, ou se a sequência das quantidades é que o determinam primariamente.

[11] Seguimos WEST, 1982, p. 18-9, e chamamos (*locus*) *princeps* a cada posição silábica longa fixa no metro grego, que não pode ser resolvida em sílabas breves. As posições *principes* determinam a estrutura do metro, e no hexâmetro são elas quem demarcam cada um dos pés. O termo nos parece útil por evitar, ao contrário de *icto, arse ou tese,* a polêmica acerca da intensidade tônica destas sílabas, evitando também a confusão entre acentos das palavras e os controversos acentos métricos. O termo é especialmente útil ao se considerar as diferenças entre o hexâmetro em latim e em grego antigo, por conta das diferenças de acentuação entre as duas línguas, e pela expectativa de acompanhamento musical da poesia grega pré-helenística. Na fonologia latina as tônicas são dependentes da distribuição das quantidades silábicas, ao contrário da fonologia grega; além disso, a poesia latina era recitada, e não cantada, tornando o contraste entre posições longas e sílabas acentuadas um problema, para a reconstituição da prosódia latina, que até hoje não encontrou solução consensual (*cf.* ALLEN, 1973, p. 335-59; WEST, 1982, p. 186-90). É imprescindível, em um estudo sobre a transposição de metros clássicos para uma língua moderna, que tamanha dificuldade seja levada em conta; afinal, toda tentativa de transposição se baseia, necessariamente, em alguma posição sobre o problema.

suas sílabas pares mínimos baseados em quantidade. Assim, aceitando a impossibilidade do ritmo verdadeiramente quantitativo, a tendência dos poetas e tradutores lusófonos (e românicos) tem sido adotar uma transposição que reflita o padrão quantitativo na distribuição acentual.

Eis a síntese dos quatro sistemas:

Sistema	Descrição
Estritamente quantitativo	Procura encontrar valores quantitativos na língua vernácula
Justaposição	Acopla versos vernáculos para reproduzir uma prosódia parecida com a versificação antiga
Legere	Procura imitar os acentos das palavras tais como se costumavam distribuir na poesia clássica
Scandere	Faz coincidir, sempre ou em pontos-chave, tônicas com *príncipes*

Tabela 1: os quatro sistemas de transposição de metros clássicos

A fim de exemplificar esses quatro sistemas acima referidos, procura-se, no próximo item, elencar os 4 sistemas exemplificados com as tentativas de transposição conhecidas em língua portuguesa que lhes pudesse representar.

2.2 Sobre a história dos metros clássicos em português

Em português, as primeiras transposições foram do tipo *estritamente quantitativo*, como também ocorrera em outras literaturas. Mas em outras línguas, tais como o inglês, o alemão, o finlandês, o russo, o espanhol e o italiano, há registros de maior produção de imitações quantitativas e de momentos de grande interesse e debate sobre o assunto (ALLEN, 1973, p. 350 et seq.; ATTRIDGE, 2012, p. 250-2; BIONE, 1947, p. 54-7; CARDUCCI, 1881; HERRERO-LLORENTE, 1971, p. 209-15).

As primeiras tentativas de transposição ao vernáculo de que se tem notícia, no mundo, datam de 1441, e foram versos escritos pelos italianos Leon Battista Alberti e Leonardo Dati, conforme o levantamento histórico de Giosuè Carducci (CARDUCCI, 1881, p. 3-21; ATTRIDGE, 2012, p. 250-2). O poeta Jorge de Sena, no entanto, aponta um exemplo em português, que teria sido publicado um século depois dos poemas italianos. Tratar-se-ia de um *Auto da Paixão* composto por Fr. Antônio de Portalegre e publicado em 1547 (SENA, 1966,

p. 408, n. 3)[12]. Mas casos como esse colhidos em língua portuguesa parecem, à primeira vista, ter despertado menos atenção, e, quando houve alguma, ter sido acompanhados geralmente por críticas negativas.

Afora o caso do *Auto*, ainda por ser revelado e analisado, comumente se aponta José Anastácio da Cunha (1744-1787) como o primeiro a se propor a escrever metros clássicos em português. A obra por que Anastácio da Cunha foi mais conhecido, curiosamente, foi a enciclopédia *Princípios Matemáticos*. Comumente os registros da vida de Anastácio da Cunha o identificam como um matemático inovador e criativo, que, embora tenha se tornado pouco conhecido após sua morte, em vida fora relativamente influente, chamando a atenção de Gauss e Bessel (O'CONNOR; ROBERTSON, 2000).

Seus poemas foram atividade secundária em relação à matemática e à atividade militar, mas, entre sonetos e quadras, encontram-se alguns versos que demonstram o mesmo interesse por experimentos e inovações de que se fala nos relatos de sua vida científica.

Em um artigo que aponta todos os experimentos conhecidos com hexâmetros portugueses antes de Carlos Alberto Nunes, João Angelo Oliva Neto e Érico Nogueira apresentam dois poemas hexamétricos de Anastácio da Cunha: uma pastoral, *Menalca e Tírsis*, vertida de um texto em prosa alemã do suíço Salomon Gessner, e uma tradução do trecho final das *Geórgicas* de Virgílio (OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 296-7). O trecho abaixo é uma amostra dos versos hexâmetros de suas *Geórgicas* traduzidas:

> **Oh!**, quão **di**to**sos**,// se o **pró**prio **bem** conhe**ce**ssem
> **Os** la**vra**do**res**!// Para **quem** jus**tí**ssima a **Ter**ra,
> **Lon**ge da **dis**cór**dia**// das **ar**mas, **traz** no re**ga**ço
> **Um** sus**ten**to fá**cil**!// Se **nem** ex**cel**so pa**lá**cio
> **Dos** ma**tu**ti**nos**// cor**te**jos **com** que ro**tun**da
> **Pe**las **al**ti**vas** // por**tas** a en**chen**te vo**mi**ta.
>
> (*apud* OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 296. Grifos e escansão dos comentadores.)

É provável que Anastácio supusesse quantidades silábicas em português, ou ao menos lhas atribuísse restritamente ao uso poético, o que lhe coloca dentro daqueles que praticaram a transposição dentro de um sistema estritamente quantitativo. Os acentos das palavras não coincidem com as posições de sílaba longa do hexâmetro, a não ser nos dois últimos pés — o que, conforme notam os pesquisadores, deve ter sido proposital, por imitação do que Virgílio,

[12] O poeta declarou, em 1968, que estava a preparar um comentário a esta obra (SENA, 1968, p. 117). Infelizmente não encontramos, por enquanto, nada que se lhe pareça. Há exemplares do auto de Fr. Antônio de Portalegre, em sua versão portuguesa, na biblioteca de Harvard, mas não tivemos acesso ao texto antes de concluir esta pesquisa.

Ovídio e os outros poetas augustanos fizeram em seus próprios versos (OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 297). De fato, *todos* os tipos de hexâmetro conhecidos em português apenas se obrigam a fazer coincidir acentos e posições de longas nos dois últimos pés.

Seu sobrinho, Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1773-1844), não só produziu versos clássicos em português como esboçou um programa métrico com regras para a versificação quantitativa (NOLASCO DA CUNHA, 1813). Publicou hexâmetros, odes sáficas, seu sistema de versificação e memoriais ao seu tio no jornal anti-napoleonista que ajudou a dirigir, *O Investigador Portuguez em Inglaterra*. Chegou mesmo a reescrever em hexâmetros todos os versos do canto V dos *Lusíadas*, lamentando que os renascentistas tenham escolhido, segundo ele, alguns metros para imitar em sua *medida nova* (Nolasco da Cunha cria que a versificação portuguesa tenha se desenvolvido por equivalência à versificação antiga) deixando para trás o hexâmetro, o verso mais nobre da Antiguidade clássica. Estes versos, tais como muitos outros, desconhecidos, estariam em um volume manuscrito chamado *O Homero moderno*, de que se tem notícia (RIBEIRO, 1910, p. 173-4; SILVA, 1862, p. 436), mas que, atualmente, está perdido. O bibliógrafo Inocêncio Francisco da Silva, que disse ter tido acesso ao manuscrito, afirma sobre ele o seguinte:

> *Homero moderno, ou a elegância da linguagem*; contendo a theoria da fala e da grammatica, e a explicação dos versos hexametros e pentametros. Juntamente vários excerptos da *Iliada* e da *Eneida*, traduzidos no metro dos originaes; a *Satyra terceira* de Juvenal; o canto quinto dos *Lusíadas* reduzido a versos hexametros, e outros similhantes ensaios, em que ainda trabalhava. (SILVA, 1862, p. 438)

O relato de Inocêncio é uma das fontes mais reveladoras sobre o projeto de Nolasco da Cunha. O bibliógrafo conheceu o poeta de forma mais próxima, segundo diz no verbete a que lhe dedicou (SILVA, 1862, p. 434-9):

> O desejo de transportar para a lingua portugueza a metrificação grecolatina, como que se tornara a idéa fixa de Nolasco da Cunha; era pelo dizer assim, o seu sonho predilecto; absorveu n'esse estudo boa parte da vida, e além das tentativas que expoz em diversos tempos, concernentes a demonstrar a sua possibilidade, tinha muitas outras, que intentava dar ao prelo em uma obra especial, sob o titulo de Homero moderno, ou a elegância da linguagem, para que tratava de colher assignaturas, quando a morte lhe impediu a realisação do seu projecto. Visitando-o dous ou três mezes antes do seu transito, encontrei-o affervorado em dar a ultima lima a um dos ensaios que destinava para fazer em parte d'aquelle trabalho. Era nada menos que o episódio do Adamastor, ou antes o canto v inteiro dos Lusíadas, que elle julgara tornar mais digno da tuba de Calliope, substituindo ás oitavas hendecasyllabas e rythmadas do original os seus queridos hexametros! Com esta espécie de transformação mostraria ao mundo (ao menos assim o entendia na melhor e mais singela boa fé) que Camões poderia ter sido muito maior, e mais admirável poeta, se o metro acanhado que por necessidade adoptára, lhe não coarctasse os vôos,

> forçando-o a amesquinhar na phráse os rasgos sublimes e grandiosos de uma inspiração verdadeiramente divina! — Destinava tambem para entrar no Homero moderno, o *Incêndio de Moskow*[13], ao qual fizera successivas e numerosas correcções, concernentes na maior parte a aperfeiçoar a quantidade syllabica nos versos. E n'esse estado m'o franqueou, consentindo-me tirar d'elle uma copia que ainda hoje conservo. (SILVA, 1862, p. 436)

Todavia, o projeto de Nolasco da Cunha só não foi mais esquecido por ter servido de exemplo de fracasso poético numa eminente argumentação. Antônio Feliciano de Castilho, em seu influente *Tratado de metrificação portugueza*, deixou uma nota "sobre os versos portuguezes de medição latina", em que cita o caso de dísticos elegíacos compostos pelo poeta seu coetâneo:

> A tentativa não já moderna, mas em que tanto insistiu modernamente o nosso, aliás bom engenho, Vicente Pedro Nolasco, de fazer versos portuguezes hexâmetros e pentametros, é uma quimera sem o minimo vislumbre de possibilidade. Carecendo de quantidades, condição indispensavel para os onze péz do distico, o portuguez nada mais poóde que arremdeal-o como um João de las Vinhas, mechido por arames, imitaria os passos, gestos, e acções, de um actor vivo e excellente; mas insistir em tão evidente materia, e que de mais a mais ninguem hoje contraría, fora malbaratar o tempo que as sãs doutrinas estão pedindo. (CASTILHO, 1858, p. 21)

Também o irmão dele, José Feliciano de Castilho, citou o mesmo caso: "Em portuguez tem apparecido tentativas de metrificação por quantidades, como no latim, e o Dr. Vicente Pedro Nolasco da Cunha apostolou essa adopção; mas a ella se oppõe o genio da nossa lingua." (CASTILHO, 1867, p. 226).

Na 4ª edição do tratado, porém, Antônio de Castilho e seu filho, Júlio de Castilho, mudam de ideia acerca da possibilidade de metros clássicos em português (CASTILHO, 1874, p. 29-32). Nada indica, porém, que tenham com isso mudado de ideia acerca da poesia de Nolasco da Cunha em especial.

É possível encontrar, num artigo biográfico de autoria obscura na *Revista Universal Lisbonense*, uma elegia composta por Nolasco da Cunha em hexâmetros e pentâmetros (BIOGRAPHIAS, 1847, p. 427). Note-se que a única forma de se encontrar regularidade nos versos é, realmente, atribuir a suas sílabas valores quantitativos:

> Sūspī|rā sāu|dādĕ, ă | sympā|thī ă gĕ|mēndŏ
> Vīrtū|dēs mūr|chās || chōră nă | pērdă sŭ|ā.
>
> (BIOGRAPHIAS, 1847, p. 427. Escansão nossa)

[13] Outro de seus poemas hexamétricos.

Ao contrário dos irmãos Castilho, a avaliação do biógrafo é favorável, embora, no resto do artigo, Nolasco da Cunha seja retratado como um poeta menor. O exemplo serve, segundo o biógrafo, "para prova de que estes metros se accommodam á nossa lingua tanto, ou melhor, que os saphicos, alcaicos, adonicos, e choriambicos, de que os arcades fizeram tanto uso, e que foram tão bem recebidos" (BIOGRAPHIAS, 1847, p. 427). Afirma, ainda, que "estes versos são bons", e segue com uma digressão sobre como os ouvidos portugueses estariam acostumados de outra maneira se "os poetas do quinhentos" assim tivessem metrificado, ao invés de terem adotado o iambo (1847, p. 427). Tanto o exemplo como o argumento exemplificado, ainda que provavelmente se baseiem em opinião minoritária, mostram-nos o que teria sido uma visão comum, na Portugal do século XIX, da natureza dos pés e metros clássicos, bem como da sua transposição direta para o português.

Tanto tio quanto sobrinho tentaram transposições de tipo *estritamente quantitativo*. Mas Anastácio da Cunha supôs quantidades pela etimologia das palavras e pelas regras latinas aplicadas ao português. Assim, *ditosos* seria composto por três longas: *di-*, por corresponder à primeira sílaba de *dītōsus*; *-to-*, pelo mesmo motivo, e também por ser acentuada em português (todas as sílabas acentuadas são tratadas como longas por Anastácio da Cunha, embora não necessariamente ocupem a posição príncipe) e *–sus*, finalmente, por promover um encontro consonantal que alongaria a sílaba em "ditoso**S , S**e". Já Nolasco da Cunha procurou considerar quais seriam os fatores determinantes de quantidades silábicas exclusivos do português. Ao fim, embora sejam classificados sob a mesma tipologia, seus programas obtém resultados diferentes.

Os versos de Nolasco da Cunha por vezes se parecem com os hexâmetros de José Maria da Costa e Silva (1788-1854), com quem se correspondia, e que se inspirou em Klopstock e no movimento alemão que o sucedeu (Heinrich Voss, von Platen e mesmo Goethe) Seus versos, por isso, podem ter se baseado no sistema *legere*, com que a escola alemã trabalhara; mesmo assim, sua versificação é muito parecida com a de seu colega português[14].

O sistema *scandere* — a marcação do verso através de acentuação das posições príncipes —, em português, foi o mais exitoso. Seu campeão foi o poeta e tradutor Carlos Alberto Nunes, que verteu a épica de Homero e a de Virgílio para a língua portuguesa. Seu método consistiu em substituir a dicotomia *longas*/*breves* pela *tônicas*/*átonas*. Assim, todos

[14] Para uma apreciação mais demorada dos hexâmetros de Costa e Silva, *v*. OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 299-304.

os versos foram escritos em dátilos levando em conta meramente os acentos de intensidade. O primeiro verso da *Ilíada*, em sua tradução, ficou assim (o negrito marca as tônicas): ***Can**ta-me a | **có**lera — ó | **deu**sa! — fu|**nes**ta de A|**qui**les Pe|**li**da*. Todos os versos, então, deveriam conter cinco dátilos e um pé dissilábico final. A primeira sílaba de cada verso, idealmente, deveria começar com tônica (a não ser que admita, por licença poética, uma anacruse) e muito dificilmente um dátilo poderia ser substituído por um espondeu — o que significaria três tônicas seguidas, contando com a tônica do pé seguinte.

Por conta destes problemas, muito se discutiu acerca do valor de sua proposta. Apesar das opiniões desfavoráveis (respeitosas, *cf.* CAMPOS, 1994, p. 12-3, ou não, *cf.* GRAMACHO, 2003, p. 26-9), há, hoje, alguns grupos interessados em continuar uma tradição métrica ―n~~ú~~nica", especialmente no meio acadêmico brasileiro, o que mostra a relevância e atualidade do presente projeto (*cf.* ANTUNES, 2011; CARDOSO, 2011; CONTO, 2008; FLORES, 2011a; 2011b, p. 145-6; GONÇALVES, 2011; GONÇALVES *et alii*, 2011; OLIVA NETO, 2007; OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013; TÁPIA, 2012)[15].

Mas nem sempre esses poetas e tradutores ―n~~ú~~nicos" obedecem à risca seus preceitos originais. Ainda que fiéis ao sistema *scandere*, há muita experimentação: Leonardo Antunes, talvez o mais fiel de todos, leva a proposta métrica de Carlos Alberto Nunes a várias outras formas poéticas da Grécia Antiga, tendo de resolver novos problemas (ANTUNES, 2011); Rodrigo Tadeu Gonçalves permite-se um uso mais livre de anacruses e substituições (GONÇALVES, 2011); Marcelo Tápia se distancia um pouco mais, utilizando-se de versos relativamente livres, sem número regular de sílabas, contando com cinco ou seis acentos tônicos, além de um conjunto de regras particulares aos fins de sua tradução (TÁPIA, 2012, 262); André Malta Campos propõe uma recriação do hexâmetro próxima da justaposição utilizada por Magalhães de Azeredo, ao compor, de certa forma, ritmos hexamétricos com a junção de duas redondilhas maiores (CAMPOS, 2000, p. 9)[16].

---

[15] Recentemente, as edições da *Odisséia* traduzida por Nunes foram recolhidas pela editora Nova Fronteira, após pedido do poeta Érico Nogueira, que notou o nome ―O~~d~~isseu" sendo trocado, nos versos, pela forma ―U~~l~~isses" (A.G.F., 2011). A troca do nome interferiu no projeto métrico do tradutor, já que os acentos das palavras são diferentes. O incidente ilustra como o verso de Nunes vem sendo discutido e repercutido entre os interessados por poesia e tradução.

[16] Há dois interessantes exemplos que — embora tenham sido ofertados muito atenciosamente pelo Prof. Dr. Érico Nogueira, a quem agradecemos — infelizmente não foram descobertos a tempo de figurar nosso trabalho. Um deles é o livro *Poesia Bovina*, do mesmo Érico Nogueira, contendo três interessantes poemas em ritmo hexamétrico (NOGUEIRA, no prelo). Érico Nogueira é propositor do que chama há algum tempo de *verso hexatônico* (NOGUEIRA, 2012). Outro exemplo é do poeta ainda inédito Gregório Barbosa Souza, que tem produzido, entre outros formatos, alguns milhares de versos em molde clássico. Seus métodos formais e o jogo intertextual de seus poemas são alguns dos elementos que merecem atenção, que será dada com mais apuro em trabalho subsequente.

Afora os continuadores brasileiros de Carlos Alberto Nunes, há também, em Portugal, o caso de Frederico Lourenço, celebrado tradutor de Homero. Como Lourenço deixou claro que priorizou o plano de conteúdo sobre o de expressão (LOURENÇO, 2003, p. 9), suas traduções foram recebidas como se fossem feitas em verso livre, e de fato o são; mas há uma sugestão de padrão em seus versos, muito próximo ao que faz Marcelo Tápia (*apud* TRINDADE, 2014). Em 2011, Lourenço publicou *Clara suspeita de luz*, livro de poemas em que se utiliza, desta vez, de transposições diretas de dísticos elegíacos e odes polimétricas, com transposições de vários tipos de metros clássicos, segundo o esquema *scandere* utilizado de forma idêntica aos de tradição *núnica*.

Há também um curioso caso, em português, de transposições de metros clássicos acorde ao mesmo esquema, feitas não por um poeta ou um tradutor, mas um educador. A título de curiosidade, citaremos por extenso o trecho de *Roteiros em fonética fisiológica, técnica do verso e dição*, manual para atores e ledores de poesia de José Oiticica:

> Ora, o latim nos apresenta metros em quase tudo iguais aos nossos de hoje, com uma coincidência de quantidade e acento, capaz de revelar-nos a transição fácil do primeiro ao segundo modo de escandir. Há de permitir-me o esclarecido mestre [João Ribeiro] assinalar essa coincidência interessante, impercebida, que eu saiba, aos tratadistas. Os nosso ritmos decassílabos se acham todos lá, discriminados com diferentes rótulos. Suponhamos o verso de Bocage [*Poesias*, t. I (*Sonetos*)]:
>
> *Em mím, quáse imortál, a esséncia humána*
>
> É um puro verso faleuco, irmão-gêmeo do seguinte de Catulo [V, 1]:
>
> *Vivamús, mea Lésbia, átque amémus*
>
> Ouçamos os seguintes de um nosso grande poeta [Bilac, *Poesias*]:
>
> *Pára a porta do céu, pálida e bela,*
>
> E sentiremos, logo, a cadência do asclepíade menor, como êste:
>
> *Crescentém sequitúr cúra pecúniam* (Horácio, *Carmina* III, 16, 17)
>
> Com o seu lindíssimo coriambo intercalado. Forjemos êste:
>
> *São máguas tristes que meu peito afogam*,
>
> E todo leitor de Horácio reconhecerá o ritmo do célebre:
>
> *Iám satís terrís niuis átque dírae*
> *Grándinis misít Pater, ét, rubénte*
> *Dexterá sacrás iaculátus árces* (*Carm.* I, 2, 1-3)
>
> Que são sáficos menores péssimamente lidos e entoados nas aulas.
> Fabriquemos, ainda, estouro [*sic*]:
>
> *No azúl do céu, gránde e álto, ardér, véns, Sol!*

> É um verso opulentíssimo que impressiona como o alexandrino e não é mais do que o alcaico hendecassílabo da célebre:
>
> *Dulce ét decórum est pró patriá morí* (*Carm.* III, 2, 13),
>
> Contando, como é de regra, *rum est* uma só sílaba e patenteando o anapesto em *patriá*. Seria longo e incabido, neste artigo, evidenciar a existência, no latim, dos outros ritmos, decassílabos alguns, como o lindo tetrâmetro acataléctico não aproveitado em português. Seja-me lícito, somente, apontar, aquí, o metro alexandrino, muito claro no anapesto completo como êste de Sêneca na tragédia *Thyestes* (v. 831):
>
> *Iterúmque deós hominésque premát*,
>
> compasso idêntico ao seguinte:
>
> *O que a bôca não diz, o que a mão não escreve?* (Bilac)
>
> No jâmbico trímetro, o alexandrino está completo, com a cesura de hoje:
>
> *Aut préssa púris, mélla cóndit ámphorís* (*Epodos* II, 15),
>
> coirmão dêste:
>
> *Sem ar! sem luz! sem Deus! sem fé! sem pão! sem lar!*
>
> Este senário, sabemos todos, era usadíssimo em latim; rigorosamente escandido por Horácio, modificava-se, largamente, nas comédias, conversando, embora, o andamento jâmbico. (OITICICA, 1955, p. 234-8)

Para José Oiticica, o método *scandere* não é uma forma de transposição dos metros clássicos; é, a um só tempo, a forma correta de ler os versos antigos e o segredo da *continuidade* entre a versificação antiga e a moderna.

A obra que compõe o *corpus* de nossa pesquisa segue outra estratégia de transposição métrica, denominada por Pejenaute e Tápia de *justaposição*. O caso de Magalhães de Azeredo merece pesquisa mais aprofundada. A exemplo de Carducci (CARDUCCI, 1881, pp. 413-439), cuidou de explicar o que seriam seus metros novos. Escreveu uma nota explicativa para suas *Odes* (AZEREDO, 1904, p. iii-viii) que nos deixa, ao contrário do resto de nossos exemplos, indícios valiosos acerca de como julgava que os versos antigos devessem ser lidos (ou seja, sua noção de *medida a ser imitada*), das condições de recepção de seus poemas e de como o autor entendia sua própria proposta métrica, enquadrando-a, ele mesmo, em termos de *predecessores* e de possíveis *continuadores* — em suma, de uma *tradição*. Semelhante noção — a de que a tentativa de inserção de metros clássicos em português constitui uma tradição — só parece ter sido retomada nos últimos anos, em círculos classicistas que, como já dito

acima, têm se mostrado interessados em continuar as práticas formais de Carlos Alberto Nunes.

Ao contrário da maior parte dos transpositores pré-Nunes, composta por escritores algo obscuros — exceção feita a Fernando Pessoa, que, no entanto, não publicou seus metros clássicos —, Magalhães de Azeredo fez parte do mais eminente grupo de homens de letras de seu país, em seu tempo. Trata-se de um dos fundador da Academia Brasileira de Letras, ao lado de Machado de Assis — seu amigo e espécie de mentor (ASSIS, 1894; 1895; 1896), com quem manteve volumosa correspondência (ASSIS, 1969). Manteve, também, correspondência com o próprio Carducci (AZEREDO, 1904, p. viii), e com modernistas italianos (MARNOTO, 2009, p. 350 ss.). Mas sua glória foi breve. Como já não goza da mesma fama nos dias de hoje, a obra de Magalhães de Azeredo carece de um estudo mais exaustivo: é abordada, no geral, de forma ancilar nos estudos machadianos, que não se relacionam com os registros de seus "metros bárbaros".

Ao fim de sua *Nota*, o autor declara ciência de seus *predecessores*. O principal, sugerido pelo poeta Alberto de Oliveira, foi Domingos Tarroso; porém essa precedência foi refutada recentemente (OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 306)[17]. Magalhães de Azeredo cita ainda Alberto Ramos, como um adepto dos ~~"~~metros bárbaros" rimados, em sua *Ode do Campeonato* (AZEREDO, 1904, p. viii).

Acerca das práticas de inserção de padrões métricos clássicos por poetas compositores e tradutores, é preciso lembrar que estas não são práticas datadas: ao contrário, ainda são presentes nos círculos acadêmicos e literários, e incensam opiniões favoráveis e desfavoráveis. O que uma história do problema a ser pesquisado pode nos oferecer é uma compreensão maior das raízes (e descontinuidades) tanto de nossas práticas literárias autóctones, quanto uma consciência maior de nossas condições de leitura e assimilação do legado clássico.

[17] A refutação, no entanto, perde um pouco de sua força ao se levar em conta o contexto. Os autores informam que Domingos Tarroso afirmava a supremacia do heptassílabo sobre os outros metros portugueses, e que Magalhães de Azeredo entendeu pares de redondilhas como se fossem hexâmetros. Em primeiro lugar, isso também se observa nas redondilhas acopladass de André Malta Campos (CAMPOS, 2000), hoje, com a diferença de que neste último caso há a intenção declarada do próprio autor, que procura com isso criar um ritmo próprio á transposição que intenta. Em segundo lugar, a noção de *metro bárbaro*, á época de Magalhães de Azeredo, não era tão estrita como Carducci a apresentara. O fim do século XIX e o começo do século XX conheceram muita experimentação formal, deixando por vezes conceitos, como o de *metro bárbaro* ou ainda o de *verso livre*, se definirem de forma muito mais abrangente e imprecisa. Isso fez com que se tivessem visto sucessores das *Odes e elegias* em poemas menos preocupados, ou preocupados diferentemente, ou mesmo ainda nada preocupados com a métrica clássica, como os de Alberto Ramos, Simas Saraiva e Eduardo Guimarães, o que se verá mais adiante neste trabalho.

3 AS *ODES E ELEGIAS* DE MAGALHÃES DE AZEREDO

Carlos Magalhães de Azeredo nasceu no Rio de Janeiro, em 7 de setembro de 1872, e faleceu em Roma, Itália, em 4 de novembro de 1963. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, entre os dez intelectuais convidados para integrar o quadro, a fim de que completassem quarenta membros, tal como a Academia Francesa (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2005a). Escolheu para patrono Domingos Gonçalves de Magalhães, a quem coube a Cadeira nº 9. Foi o mais novo dos fundadores, aos 25 anos, e o último deles a falecer, aos 91 anos de idade. Foi também, e é até hoje, o membro que permaneceu por mais tempo ocupando uma cadeira — 66 anos.

Em 1895 tornou-se diplomata, como segundo secretário da Legação do Brasil no Uruguai (1895-6) e no Vaticano (1896—1901); foi promovido a primeiro secretário em 1901 e a conselheiro em 1911; foi ministro residente em Cuba, na América Central (1912) e na Grécia (1913-14); de volta a Roma, foi ministro plenipotenciário (1914-19) e finalmente embaixador (1919-34) na Santa Sé. Mesmo aposentado, Magalhães de Azeredo continuou a residir em um conhecido endereço em Roma, na Via de Villa Emiliani, 9, onde era visitado por escritores brasileiros de passagem pela cidade.

Aos 12 anos, Magalhães de Azeredo escreveu *Inspirações da infância*, um volume de poesias que ficou inédito. Escreveu para alguns jornais quando ainda era um jovem estudante, antes de começar sua carreira diplomática. Seu primeiro livro publicado foi o romance *Alma primitiva*, de 1895.

Esteve em Juiz de Fora, em 1894, temeroso de ser preso por suas declaradas opiniões antiflorianistas; lá estreitou sua amizade com Olavo Bilac, que estava lá supostamente pelo mesmo motivo. Compuseram juntos o romance *Sanatório*, publicado na *Gazeta de notícias* sob o pseudônimo *Jayme de Atahyde* (BRUZZI, 1954).

O poeta foi introduzido ao círculo de escritores e eruditos amigos, possivelmente, por influência de Machado de Assis, que lhe dedicou amizade paternal e o adotou como uma sorte de discípulo. Aos 17 anos, Magalhães de Azeredo lhe enviou uma carta, a primeira de uma basta correspondência, coletada e publicada pelo Prof. Carmelo Virgillo (VIRGILLO, 1969). Tal correspondência mantém grande interesse para os estudos machadianos, dadas as confidências de escritor que Machado de Assis fez ao seu jovem amigo, confidências que, diz-se, não fizera com mais nenhuma pessoa de sua relação (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2005b). Parte de sua correspondência com outros escritores também foi preservada, como as cartas a Mário de Alencar e a Afonso Arinos de Mello Franco (AZEREDO, 2001).

A obra em que Magalhães de Azeredo se empenhou em trasladar metros clássicos ao português foi *Odes e elegias*, livro de poemas publicado em 1904. Curiosamente, embora tenha sido vendido também no Brasil, o poeta imprimiu e publicou seu livro em Roma. Os poemas de *Odes e elegias* são resultado das primeiras impressões que Roma causou ao autor, e evocam ora a Cidade Eterna em suas cenas, pessoas e lugares, ora temas clássicos relacionados, de alguma forma, às suas viagens pela Itália e à Grécia. Elencado por Olavo Bilac e Guimarães Passos como um poeta do parnasianismo (BILAC; PASSOS, 1905, p. 32), e por críticos posteriores como "neoparnasiano" (RAMOS, 1967, p. 263-5), o jovem Magalhães de Azeredo interessou-se por inovações métricas, ambicionando contribuir para o alargamento do "patrimônio poético" (AZEREDO, 1904b, p. viii) da língua. Deste modo, pareceu-lhe apropriado desenvolver os temas de seu livro em esquemas métricos novos, experimentais, que seriam, simultaneamente, classicizantes. Carlos Magalhães de Azeredo foi portanto o primeiro poeta em português a experimentar metros clássicos com intenção *modernizante*. Ainda que tenha se revelado, ao longo dos anos, um poeta esteticamente conservador, não há contradição entre seu conservadorismo e sua vontade (ao menos quando da publicação das *Odes*) de inovação e pertença ao que ele mesmo chama de "moderno".

Antes da edição das *Odes e elegias*, Magalhães de Azeredo publicou poemas avulsos duas vezes em periódicos. O primeiro foi *Em Vallombrosa*, publicado na *Revista Brazileira* em 1899 (AZEREDO, 1899); na segunda vez, publicou suas elegias *A Leão XIII, poeta latino*, em 1901 (AZEREDO, 1901). Esses poemas foram recolhidos e publicados em conjunto, em 1904.

Afora as *Odes e elegias*, Magalhães de Azeredo também publicou vários artigos, conferências, e os seguintes livros: *Alma primitiva*, contos (1895); *José de Alencar*, ensaio (1895); *Procelárias*, poesia (1898); *Portugal no centenário das Índias*, poesia (1898); *Baladas e fantasias*, contos (1900); *O poema da paz, na aurora do século XX* (1901); *Homens e livros*, estudos (1902); *Horas sagradas*, poesia (1903); *O hino de púrpura*, poesia (1906); *Quase parábola*, contos (1913); *Vida e sonho*, poesia (1919); *A volta do imperador*, poesia (1920); *Laudes do Jardim Real de Atenas*, poesia (1921); *Ariadne*, conto (1922); *Casos do amor e do instinto*, contos (1924); e *O eterno e o efêmero*, contos (1936) (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2005c).

Há outra motivação, além de sua mudança de endereço, para a criação de suas *Odes e elegias*. Magalhães de Azeredo homenageou Roma emulando Giosuè Carducci, talvez o mais célebre poeta italiano àquele tempo.

Para que se entenda a motivação das *Odes e elegias* bem como seus parâmetros de composição é necessário que se avalie, em primeiro lugar, as *Odi barbare* (~~“o~~des bárbaras”) de Carducci (CARDUCCI, 1877). Além de ter sido o trabalho emulado, as *Odi* causaram grande repercussão, obtendo uma resposta crítica mais detalhada do que a de Azeredo. Assim, estudar o caso das *Odi barbare* pode ajudar a ler melhor as *Odes e elegias* brasileiras.

3.1 As *Odi barbare* de Giosuè Carducci

Em 1877 Carducci publicou sua primeira edição das *Odi barbare*, contendo 14 poemas em ~~“m~~etros bárbaros”. O poeta italiano chamava assim os versos resultantes de seus experimentos com metros clássicos em italiano, já que o produto final, dizia, só poderia soar ~~“b~~árbaro” em cotejo com os clássicos gregos e latinos (CARDUCCI, 1938, p.36). A proposta de Carducci consistia em compor toda sorte de verso clássico associando versos vernáculos tradicionais da poesia italiana uns aos outros. Um verso longo era composto por dois versos tradicionais acoplados — *versi accoppiati*, uma prática conhecida na tradição métrica italiana.

No dístico elegíaco, por exemplo, o hexâmetro era composto por um heptassílabo italiano (*settenario*, correspondente ao hexassílabo português, após a reforma de Castilho) seguido de um eneassílabo (*novenario*, octossílabo português), e o pentâmetro se dividia em um hexassílabo (*senario*, pentassílabo português) esdrúxulo e um heptassílabo grave; os versos asclepiadeus (maiores) se compunham de dois endecassílabos (decassílabos portugueses) e dois heptassílabos, um esdrúxulo e um grave; todas as outras medidas clássicas emuladas assim eram compostas: acoplando-se versos românicos tradicionais.

Carducci continuou compondo versos bárbaros até os primeiros anos do século XX, reeditando as *Odi barbare* (CHIARINI, 1901). Foi influenciado pelos célebres experimentos de Klopstock e de Goethe, em alemão, e por sua vez tornou-se imensamente influente na poesia italiana. Vários poetas de renome, como Mazzoni, Pascoli e D‘Annunzio, seguiram-se a Carducci na tentativa de inserir metros clássicos em vernáculo, alguns dos quais compuseram também tratados estipulando regras para a inserção, ou aperfeiçoando regras propostas anteriormente (*cf.* PASCOLI, 2002). Em 1881, Carducci publicou uma antologia histórica, comentada, da ~~“p~~oesia bárbara” na Itália (CARDUCCI, 1881), para demonstrar que os metros utilizados não eram completa invenção sua, e que já faziam parte da tradição poética italiana.

De fato, os primeiros focos de interesse na transposição de metros clássicos surgiram na Itália, e este interesse rapidamente se espalhou pela Europa nos séculos XVI e XVII (ATTRIDGE, 2012, p. 251). Houve mesmo, no século XVII, uma academia inteiramente dedicada ao problema (GASPAROV, 1996, p. 189). Interessava a Carducci, um típico e ardente nacionalista do *Risorgimento*, reconhecer nisso uma tradição não só clássica, mas itálica, à qual seus versos bárbaros se filiavam.

A tentativa de transposição direta não foi a única forma de assimilação da métrica clássica à prosódia italiana. Além dela, a composição de formas fixas procurou emular formas estróficas de poemas antigos.

Odes *sáficas* e *alcaicas*, por exemplo, foram compostas à larga desde o Renascimento até o século XX. Nestes casos, não houve tentativa de recriação do efeito rítmico antigo; a emulação acontecia pela similitude da estrofe. Desde Petrarca, Bernardo Tasso e os grandes poetas do Humanismo florentino, estabeleceu-se o costume de escrever odes em quadras compostas por decassílabos, sendo três deles inteiros e um ~~"q~~uebrado" — ou seja, um verso correspondente a um hemistíquio isolado. O hexassílabo corresponde ao hemistíquio de um decassílabo heroico, ou, para os italianos, um *endecasillabo a maiore*; o tetrassílabo, ao hemistíquio de um decassílabo sáfico, ou *endecasillabo a minore*.[18] A versão com hexassílabos foi seguramente a mais popular, tanto em italiano quanto em português. Said Ali diz mesmo que Camões e Sá de Miranda jamais preteriram o hexassílabo em sua função de verso quebrado (somente nas éclogas, odes e canções camonianas ele contou mais de 1100 exemplos); diz também que, em português, o hexassílabo só se libertou da companhia tradicional do decassílabo no Romantismo (ALI, 1999, p.140). No famoso *Tratado de versificação* de Olavo Bilac e Guimarães Passos, apesar de descreverem *ode* como uma forma livre, seus dois exemplos seguem à risca a alternância entre um grupo de decassílabos e um hexassílabo (BILAC; PASSOS, 1905, p. 111-21). O primeiro exemplo é de José Bonifácio, e o segundo, curiosamente, é uma *Ode à Grécia* de Magalhães de Azeredo (BILAC; PASSOS, 1905, p. 118-21).

Os poetas e metricistas italianos que codificaram esta prática e as práticas similares se utilizaram do fato de que os versos de suas estrofes poderiam possuir o mesmo número de sílabas que o de estrofes clássicas. O tipo de ode que foi descrita, por exemplo, se assemelha neste aspecto à ode sáfica tal como Horácio a escandira: três endecassílabos sáficos seguidos de um verso adônio:

[18] Doravante todas as referências a versos românicos seguirão a contagem consagrada pelo tratado de Castilho, diferente da contagem italiana (CASTILHO, 1858, p. 17-8).

– ◡ – × – ◡ ◡ – ◡ – – //
– ◡ – × – ◡ ◡ – ◡ – – //
– ◡ – × – ◡ ◡ – ◡ – – //
– ◡ ◡ – ◡ ///[19]

Como se observa em *Odes* I, 38 — descrita abaixo com a acentuação natural das palavras de acordo com a "Lei da Penúltima Sílaba" (ALLEN, 1973, p. 155ss; 1978, p. 83):

> Pérsicos ódi, púer, ápparátus,
> dísplicent néxae phílyra corónae;
> mítte sectári rósa quó locórum
> séra morétur.
>
> símplici mýrto níhil állabóres
> sédulus cúro: néque té minístrum
> dédecet mýrtus néque mé sub árta
> víte bibéntem.[20]

Tanto o modelo horaciano quanto suas emulações românicas apresentam quase o mesmo número de sílabas, disposto quase da mesma forma; caso se utilize um tetrassílabo como "verso quebrado", o número e a disposição das sílabas coincidem exatamente, como neste exemplo de Angelo di Costanzo, marcado com os acentos de intensidade:

> Tánte bellézze il ciélo ha in té cospárte
> Chè non è al móndo ménte si malígna,
> Chè non conósca chè tu déi chiamárte
> Nóva Ciprígna. (*apud* BICKERSTETH, 1913, p. 66.)

A estrofe de Horácio pode ser lida do mesmo modo que se lê a de Angelo di Costanzo: como se fosse uma sequência de *endecasillabi a minore* (ou decassílabos sáficos portugueses): três inteiros e um quebrado (um *quinario*, ou tetrassílabo português).

Como veremos adiante, Magalhães de Azeredo utilizou o hexassílabo como pé quebrado, mas imitava, com isso, a estrofe alcaica.

Nestes casos, não há uma proposta explícita de transposição do ritmo quantitativo; os poetas que se utilizaram de tais formatos se aproveitaram da coincidência isossilábica (e

---

[19] *Cf.* HALPORN, 1994, p. 101.

[20] "Odeio, moço, extravagâncias persas / E não me agradam coroas de tília; / Deixa de procurar em pleno inverno, / Rosas tardias. // Que não elabores o simples mirto / É o que desejo: nem de ti servindo / Destoa o mirto, nem de mim, sob farta / Vide bebendo.". Acentos nossos. Citação e tradução de Antonio Cicero (CICERO, 2008).

acentual, se considerarmos o método de leitura) para sugerir uma composição que pareça adequada a motes e inspirações classicistas.

Conforme Péricles Eugênio da Silva Ramos (RAMOS, 1959, p. 23-31), os esquemas silábicos da tradição versificatória em português são também esquemas silábico-acentuais; ou seja, os poetas de expressão lusófona jamais se contentaram apenas com a contagem de sílabas, e exerciam controle da distribuição acentual em seus versos, tal como se espera de poetas alemães e ingleses, por exemplo[21]. Ao se manter em mente que os poetas, à revelia dos tratados de versificação, sempre dialogaram com uma tradição acentual em português, é possível entender que Magalhães de Azeredo não recriou ritmos acentuais *ab ovo*. Na verdade, o poeta se utilizou de elementos comuns às práticas correntes para criar uma leitura que evocasse os ritmos antigos.

De todo modo, a tradição italiana que Carducci aponta se refere também a este tipo de emulação dos clássicos (especialmente os latinos). Sua assertiva é corroborada por seus admiradores, como seu tradutor e comentador Cap. Geoffrey Langdale Bickersteth, a quem parece que os próprios metros bárbaros de Carducci foram realizados primeiro por Gabriello Chiabrera; o mérito de Carducci, para o Cap. Bickersteth, foi empregá-los em boa e verdadeira poesia (BICKERSTETH, 1913, p. 71). Concorda nisso com Giuseppe Chiarini, um dos principais comentadores de Carducci à época, que enjeita todos as tentativas anteriores à Carducci considerando-as apenas experimentos métricos, feitos por metricistas e não poetas (CHIARINI, 1901, p.173).

As observações do Cap. Bickersteth foram a avaliação crítica mais exaustiva, no que tange o aspecto métrico, das *Odi barbare*, que pudemos encontrar nesta pesquisa. Utilizaremos a seguir suas observações para compreender melhor tanto o projeto de Carducci quanto as suas condições de recepção; é importante fazê-lo para que se compreenda igualmente o projeto de Magalhães de Azeredo, como também as suas condições de recepção, dadas as diferenças entre os literatos italianos e os brasileiros à época.

As imitações italianas da antiga prosódia, segundo a percepção do Cap. Bickersteth, apresentam-se em uma taxonomia similar à proposta por esta pesquisa. Admite três tipos de verso. No primeiro tipo, os poetas se esforçam por encontrar valores quantitativos nas sílabas vernáculas, e no segundo, substituem padrões de quantidade por padrões de intensidade:

[21] Agradecemos ao Prof. Marcelo Tápia, que, em ocasião da defesa desta dissertação, chamou a atenção para a importância deste estudo. Marcelo Tápia afirma que as análises de Péricles Eugênio da Silva Ramos, em questões de métrica e ritmo em poesia de expressão lusófona, solucionam problemas de modos que somente mais tarde outros autores puderam entrever. Concordamos integralmente com a afirmativa (*cf*., sobre esse assunto, BRITTO 2011b; FUSSELL, 1979).

> (1) Quantity is made the basis of the rhythm in strict imitation of ancient verse, and speech-accent is allowed to shift for itself. (2) Speech-accent is made the basis of the rhythm in conformity with the demands of modern prosody, and the rhythm of the ancient metres is produced by making the speech-accents always coincide with the *arsis* of the ancient foot, quantity not being considered at all (BICKERSTETH, 1913, p. 61).[22]

Os renascentistas italianos, como Fr. Leonardo Dati, Leon Battista Alberti e Claudio Tolomei foram responsáveis pelos poemas do primeiro tipo. Na língua portuguesa, é o caso de Fr. Antônio de Portalegre, Anastácio da Cunha e Vicente Pedro Nolasco da Cunha[23], que procuraram estabelecer quantidades em português, ora por analogia etimológica com palavras latinas, ora por regras que seriam intrínsecas ao vernáculo (como encontros consonantais, ditongos, acentos de intensidade etc.).

Os poemas do segundo tipo tornaram-se mais comuns nos séculos XIX e XX. Em italiano os maiores exemplos são posteriores a Carducci, e vêm de seus discípulos, como Pascoli e, principalmente, Mazzoni. Em português há o breve e didático exemplo do poema de Júlio de Castilho, os versos de Carlos Alberto Nunes, e todos os experimentos métricos inspirados pela métrica ~~–n~~única".

Segundo Bickersteth, um hexâmetro composto desta forma é, na verdade, a junção de um hexassílabo grave e um octossílabo; pode ser composto também, menos frequentemente, por um hexassílabo agudo e um eneassílabo ~~–n~~manzoniano"[24] (BICKERSTETH, 1913, p. 64; 76). Bickersteth cita um exemplo de Mazzoni que apresenta as duas possibilidades:

> **Gli uómini Cnídî al ré** Nicoméde. _La díva Afrodíte
> **cúi Prassitéle scúlse** vivénte nel mármo di Páro
> **nói reverénti in mézzo** ponémmo a la nóstra cittáde
> **ín un tempiétto apérto** su vénti colónne a l'amore
> **dí chi lo véda, o vénga** da lúngi o sia náto fra nói'. (BICKERSTETH, 1913, p. 64. Acentos do autor. Grifos nossos.)

Os grifos destacam os hexassílabos que compõem cada primeiro hemístiquio de cada um dos quatro hexâmetros. Como o hexassílabo do primeiro verso é agudo, o seu segundo

---

[22] ~~–~~(1) Toma-se a quantidade como base do ritmo na imitação estrita do verso antigo, e ao acento gramatical é permitido variar por si mesmo. (2) Toma-se o acento gramatical como base do ritmo em conformidade com as demandas da prosódia moderna, e o ritmo dos metros antigos é produzido fazendo os acentos gramaticais coincidirem sempre com a arse do pé antigo, desconsiderando totalmente a quantidade." Tradução nossa.

[23] Estes autores, bem como os do segundo tipo, serão abordados em outros capítulos da dissertação.

[24] Consagrado por Alessandro Manzoni (1785-1873), nos coros de suas peças (*cf.* BICKERSTETH, 1913, p. 76).

hemístiquio correspondente é o eneassílabo ―manzoniano" de que fala Bickersteth, apresentando acentos na 3ª, 6ª e 9ª sílabas:

> Nicoméde, la díva Afrodíte

O ritmo anapéstico[25] procura imitar o ritmo hexamétrico, tanto neste eneassílabo quanto nos octosílabos exemplificados. A tônica da sílaba final do hexassílabo, somando-se ao anapesto subsequente, compõe um dátilo, tornando as sequências seguintes igualmente datílicas. O eneassílabo ―manzoniano" não é tão específico quanto o comentador faz parecer; ao contrário, é o exemplo padrão dos tratados de métrica em português, como o de Bilac[26] (BILAC, 1905, p. 62), Said Ali (ALI, 1999, p. 81-3), Glauco Mattoso[27] (MATTOSO, 2010, p. 80-2) e Castilho (CASTILHO, 1858, p. 20; 34-5). As *Odes e elegias* utilizam o mesmo ritmo em seus hexâmetros, mas lançando mão exclusivamente de octossílabos nos segundos hemistíquios.

A substituição de quantidades por intensidades, tal como as tentativas do tipo anterior, é condenada por Bickersteth. Em primeiro lugar, o crítico repele o que chama de *jingle* — o ritmo ―monótono e estereotipado" dos ictos acentuais, que se sobressaem ―tanto ao sentido quanto à quantidade" (BICKERSTETH, 1913, p. 64). De fato, todos os versos criados sob esta regra tornam o verso tão mais inflexível quanto mais aferrado à norma proposta, já que os acentos gramaticais não poderiam mudar de posição sem destruir o padrão rítmico que dá unidade ao verso. As soluções a este problema serão consideradas brevemente adiante neste capítulo, e mais detalhadamente no capítulo acerca das obras de Carlos Alberto Nunes e seus sucessores.

Em segundo lugar, Bickersteth condena o resultado da prática no caso dos pentâmetros, pois o verso terminaria necessariamente em sílaba aguda, o que ―não é natural em italiano como o é em inglês" (BICKERSTETH, 1913, p. 65).

Carducci compôs uns poucos distícos elegíacos desse tipo, como este exemplo em *Nevicata*:

> Lénta | fiócca la | néve pe _l| ciélo ci| néreo: | grídi,
> suóni di | víta | più || nón salgon | dálla cit|tà, || (*apud* BICKERSTETH, 1913, p. 64)

---

[25] Um ―ritmo anapéstico", no caso, refere-se a sequências de grupos de uma tônica seguida por duas átonas, conforme explicação anterior.

[26] O próprio *Hino à Bandeira do Brasil*, de Bilac, foi composto em eneassílabos deste tipo.

[27] No mesmo trecho, Glauco Mattoso acrescenta ser este o ritmo mais comum nos versos longos dos *limericks* ingleses (MATTOSO, 2010, p. 80).

Bickersteth aponta no pentâmetro de Carducci problemas na ordem sintática da frase, além de desprezar a cesura após *piú*, que lhe parece enfeiar o verso. Mas é interessante notar que, apesar das críticas, Bickersteth reconhece que tanto Carducci quanto Pascoli e Mazzoni produziram versos muito bonitos com esta técnica (BICKERSTETH, 1913, p. 64).

De todo modo, Carducci não se fiou a este tipo de transposição nas *Odi barbare*, pelo menos ao escrever seus pentâmetros. O mesmo ocorreu com Magalhães de Azeredo, como será discutido mais adiante.

O fundamento do terceiro tipo de verso, correspondente aos versos bárbaros de Magalhães de Azeredo e ao resto dos de Carducci, é explicitado por Bickersteth:

> (3) Speech-accent is made the basis of the rhythm, and the rhythm of the ancient verse, *as it sounds when read according to the speech-accent only*, is reproduced by verses or combinations of verses of modern Italian poetry. The *Odi Barbare* come under the third of these classes.[28]

Este método não responde diretamente ao problema: *como reproduzir diretamente os padrões de ritmo quantitativo*? Ao invés, reformula o problema, desistindo de impor quantidades ou padrões ligados às quantidades silábicas originais, e procurando encontrar uma interseção entre poéticas distintas e provindas de distintos sistemas acentuais.

Paradoxalmente, submeter o texto antigo à leitura moderna e extrair desta leitura um padrão rítmico parece ter sido uma estratégia informada. A filologia, especialmente a filologia germânica, tornou os literatos do século XIX em diante cada vez mais conscientes da magnitude de certos problemas textuais, como a reconstituição dos fenômenos prosódicos do latim e do grego. Assim, tal solução métrica pode ter sido consequência de uma vontade de rigor, aliada a certa *humildade científica*.

Esta hipótese encontra eco na *Nota necessária* que Magalhães de Azeredo escreveu às suas *Odes e elegias* (AZEREDO, 1904b, p. i-viii), bem como em sua recepção em periódicos e em outros documentos, a serem abordados mais adiante, que testemunham como os poemas latinos e gregos estavam sendo lidos à época.

---

[28] "(3) Toma-se o acento gramatical como base do ritmo, e o ritmo do verso antigo, *tal como soa ao ser lido de acordo apenas com acento gramatical*, é reproduzido por versos ou combinações de versos da poesia moderna italiana. As *Odi barbare* se encontram sob a terceira dessas classes." (BICKERSTETH, 1913, p. 61. Grifos do autor. Tradução nossa.)

Bickersteth atesta, ainda, citando Chiarini, que a atenção com a quantidade costuma ser apenas negativa nesse caso — o poeta deve cuidar para que uma sílaba átona em posição de breve não seja ―alongada" por fenômenos acidentais (como, provavelmente, consoantes duplas, no caso italiano):

> According to this method quantity is not strictly observed, but only so far, to quote Chiarini, as ‗evitare tutte quelle aspre combinazioni di suoni che allungano in certo modo la quantità di una sillaba, la quale non essendo accentata si considera come breve'.[29]

Por fim, Bickersteth elenca todos os tipos de versos bárbaros empregados por Carducci: hexâmetros catásticos, dísticos elegíacos, estrofes alcaicas, estrofes sáficas, estrofes em versos asclepiadeus, trímetros, dímetros e estrofes iâmbicas, estrofes arquiloquianas e estrofes pitiâmbicas (BICKERSTETH, 1913, p. 72-80).

3.2 Exame das Odes e elegias

De todos os poetas que compuseram versos clássicos em português, Magalhães de Azeredo foi o primeiro a descrever claramente o que intencionava e quais foram suas soluções ao problema que se impôs. O poeta abre suas *Odes e elegias* com uma *Nota necessária*, explicitando seu projeto ao público brasileiro: suas motivações, suas influências, e o método rítmico. Por sua importância, e pela escassez de documentos deste tipo em nossa pesquisa, trascreveremos a *Nota* integralmente, pontuada por comentários.

> Neste livro ha uma novidade de forma, que exige breve explicação: é a introdução, na poética portugueza, dos chamados *metros bárbaros*. Estes assim se denominaram, em opposição aos *metros clássicos* latinos e gregos, por que, imitando-os no ritmo, não se fundam nas mesmas regras de prosodia, não se contam, como aquelles, por *pés* ou *quantidades*, mas, como os modernos, por *sillabas* com accentos predominantes. Tanto basta para concluir que são também versos modernos; e aliás não é talvez um paradoxo affirmar que muitos dos mais usados e correntes versos modernos tém origem idéntica. (AZEREDO, 1904b, p. iii. Grifos do autor)[30]

[29] ―De acordo com esse método, não se observa estritamente a quantidade, mas apenas até o ponto, para citar Chiarini, de ―evitar todas aquelas combinações ásperas de som que aumentam de certo modo a quantidade de uma sílaba, a qual não sendo acentuada se considera como breve." (BICKERSTETH, 1913, p. 61)

[30] Doravante todas as citações serão transcritas *ipsis litteris*, salvo gralhas, preservando a ortografia utilizada por cada autor.

Logo no primeiro parágrafo de sua introdução Magalhães de Azeredo sugere que ao menos parte dos versos ~~–m~~odernos" (seria razoável entender ~~–r~~omânicos") possua alguma relação genética com os versos antigos. Como já dito anteriormente, tal ideia está presente de certo modo na proposta carducciana, e é pressuposto estrito e indispensável da tentativa de Vicente Pedro Nolasco da Cunha. Houve portanto, em português, duas principais versões dessa tese: uma *forte* e uma *fraca*.

A tese forte afirma que os versos românicos — todos, ou parte deles — são fruto de uma evolução direta e ininterrompida da prosódia clássica, ou ainda, de um esforço de imitação que tenha sido perfeitamente adequado. Foi essa uma das principais fundamentações de Nolasco da Cunha, que entendia que os decassílabos camonianos, por exemplo, coincidiam exatamente com os endecassílabos antigos. Para Nolasco da Cunha a ausência de hexâmetros em português se devera menos às condições fonológicas e prosódicas da língua do que a uma injustiça cometida pelos poetas e metricistas do Renascimento.

Magalhães de Azeredo, ao adotar a proposta de Giosuè Carducci, filiou-se a uma versão fraca. Sugeriu que os metros bárbaros tivessem origem idêntica ao de ~~–m~~uitos dos mais usados e correntes versos modernos", mas a origem a que o poeta se referiu não é o metro clássico *per se*; a origem comum de que falou Magalhães de Azeredo são as práticas históricas de imitação de padrões rítmicos.

Os metros bárbaros imitam os antigos *no ritmo*, embora não se fundem *nas mesmas regras de prosódia*; isto quer dizer, segundo o autor das *Odes e elegias*, que a imitação de ritmos peregrinos só pode se realizar com recursos circunscritos à versificação de uma cultura literária. É possível, por exemplo, reproduzir um ritmo hexamétrico em português; mas não é possível fazê-lo com hexâmetros *reais*. O ritmo deve ocorrer na execução de metros *possíveis* em português.

A proposta de Magalhães de Azeredo é, ainda assim, uma versão (fraca) da hipótese de continuidade entre versos antigos e modernos, pelo seu entendimento da história da versificação. Pressupõe que as práticas versificatórias de uma cultura literária sejam informadas em algum grau pela prosódia da língua utilizada, mas também o sejam, em boa parte, pelo intercâmbio de recursos com outras culturas. Algumas destas culturas são coevas e vizinhas, como as literaturas vernáculas européias; outras são, por vezes, uma espécie de fundo comum a todas elas, como é o caso das literaturas grega e latina à literatura ocidental.

Deste modo, os hábitos métricos de uma cultura literária são, portanto, consequência também de importação direta ou imitação de outros hábitos métricos, extrínsecos:

> Esses *metros bárbaros*, já cultivados na Italia, sem successo, aliás, por alguns humanistas do Renascimento, foram definitivamente consagrados na poética da bella lingua por Tommaseo e Carducci: após longas contestações e hostilidades, acabaram por triunfar, e hoje habitualmente os cultivam os mais illustres poetas italianos. Versos, que o são em italiano, são-no do mesmo modo em portuguez; a índole dos dois idiomas, quanto á harmonia, é absolutamente idéntica. A procedencia, pois, justifica-se por si propria. Precisarei recordar que um dos mais característicos entre os nossos versos, o decassíllabo, o escolhido por Luiz de Camões para o mais glorioso poema das nossas letras, foi tomado á Italia? Outro, mais recente, o alexandrino hoje tão manuseado, importámol-o da França, cuja lingua aliás tem muito menos pontos de semelhança com a nossa do que a italiana. Os antigos metros latinos e gregos figuram ainda com brilho na Allemanha e na Inglaterra: Goethe os empregou em muitos poemas (*Elegias Romanas*, *Hermano e Dorothéa*, *Acchilleide*, *Romance da Raposa*, *Xenias*); Longfellow na *Evangelina*, Tennyson em algumas composições. E eu poderia citar muitos outros. Por que motivo, pois, havemos nós de excluil-os? (AZEREDO, 1904b, p. iii-iv. Grifos do autor)

Com este argumento o poeta esperava demonstrar que seu projeto era perfeitamente congruente com a versificação portuguesa. Afinal, todos os versos consagrados em português, segundo o argumento, foram importados de alguma outra cultura literária.

A inovação das *Odes e elegias* já tinha sido validada há mais de vinte anos de sua publicação, com as *Odi* de Carducci, o poeta mais influente da Itália, e os metros bárbaros já eram utilizados por poetas de renome. Interessava a Magalhães de Azeredo enfatizar este fato, já que não possuía intenção de absoluta originalidade. Ao contrário, o poeta realçava o que sempre houve de comum nas versificações portuguesa e italiana, e sua adaptação dos metros bárbaros ao português lhe parecia tão legítima quanto o uso de qualquer outro verso costumeiro — apenas mais acorde ao tempo em que vivia. De fato, os metros bárbaros eram mesmo compostos por justaposições de versos tradicionais.

> Pretender que a nossa poética é já bastante opulenta de ritmos e não precisa de outros se me affigura temerario; não é menos opulenta a italiana e acolheu os *metros bárbaros*. Essa razão de resto já foi invocada contra o alexandrino e não o impediu de vingar. Razão semelhante invocavam os músicos da escola melódica antiga contra as concepções de Wagner... Todos os misoneismos se parecem nos gestos e nos argumentos. (AZEREDO, 1904b, p. iv)

Apesar do perfil esteticamente conservador de todas as suas obras, Magalhães de Azeredo estava interessado, ao menos na primeira metade de sua vida, em *ampliar o repertório rítmico* da poesia em português. Tratava-se de uma ambição corrente no contexto

literário no Brasil, apesar do formalismo dos parnasianos — melhor dizendo, *justamente* por seu formalismo. Os poetas e críticos da época se interessavam por estabelecer uma espécie de gramática mínima das formas poéticas, não só para se adequar a ela e realizar o melhor que o estro lhes permitisse, como também para contribuir à sua expansão e enriquecimento. Parnasianos, simbolistas e todas as correntes literárias que se tensionavam operavam inscritas em um mesmo enquadramento: o interesse pelo aspecto formal na expressão poética, que acabaria desembocando no Modernismo brasileiro.

A busca pela *opulência rítmica* foi, também, uma tentativa de fortalecimento da identidade nacional. O Brasil passara a se reconhecer como um estado autônomo não havia nem um século, e tinha se tornado uma república poucos anos antes da publicação das *Odes e elegias* — escritas, aliás, por um monarquista, que encontrou um refúgio em seu trabalho na Santa Sé.

Não se deve esquecer tampouco que a Itália de Carducci, embora, obviamente, em condições bastante distintas, também era uma nação jovem, já que se unificara apenas no século XIX, e as *Odi barbare* tinham também a intenção de exaltar a opulência rítmica italiana. Carducci fora um patriota, conhecido por formular três princípios reguladores de sua vida: ~~"n~~a política, a Itália acima de tudo; em estética, a poesia clássica acima de tudo; e na ação, força e franqueza acima de tudo" (BICKERSTETH, 1913, p. 4). Magalhães de Azeredo alinhou-se a um poeta que, apesar do furor ativista e do aberto anticlericalismo, guardava um respeito à Antiguidade e à tradição que caía bem ao tom comedido de sua obra.

Toda a produção cultural brasileira tinha a pressa de gerar tesouros nacionais, apropriando-se do *Zeitgeist* de forma proveitosa ao país. Olavo Bilac, por exemplo, escreveu seu tratado de versificação, brasileiro, a rivalizar com o famoso tratado de Castilho, português[31]; compôs o Hino à Bandeira, enquanto seu colega Medeiros e Albuquerque compôs o Hino da Proclamação da República; e participou de inúmeros movimentos cívicos, como a campanha pelo alistamento militar obrigatório, que o tornou mais tarde Patrono do Exército Brasileiro.

Ao mesmo tempo, Bilac e todos os outros poetas de seu círculo associavam a esse ativismo cívico o interesse pelas inovações formais na poesia europeia. Para Péricles Eugênio da Silva Ramos, o interesse pela novidade métrica (em outros termos, pela expressão de vanguarda), foi o traço realmente definidor do círculo que acolheu Magalhães de Azeredo, como conta nesta anedota:

[31] Além da rivalidade nacional, deve-se salientar outra: o tratado de Castilho representava, de certa forma, o romantismo (ou um não-realismo), já que seu autor foi o maior alvo dos realistas na Questão Coimbrã.

> A idéia feita por alguns é que tanto o nosso parnasianismo quanto o nosso simbolismo são resultado direto e exclusivo da adoção dos princípios estabelecidos na França por essas escolas, bem como fruto da imitação direta da poesia lá praticada sob estas duas rubricas. Imaginam os mais incautos, talvez, que um grupo de poetas haja resolvido, aqui, em conversa de café ou de redação de jornal: "~~a~~ partir de hoje vamos ser parnasianos", ou "~~d~~oravante seremos simbolistas". Nada mais ilusório. A poesia de reação ao romantismo, quando aqui começou a ser feita, levantou um lábaro único: o do realismo. Falou-se depois em poesia "~~s~~ocialista": Sílvio Romero conjuga realismo e socialismo na fórmula geral de 'correntes realístico-sociais'. A isso, por volta de 1870, juntou-se a poesia 'científica', do próprio Sílvio Romero, Martins Júnior e outros, para mais tarde tumultuar-se toda a questão, quando a crítica, diante de poesias que não eram nem tipicamente realistas, nem socialistas ou científicas, já não sabia como classificá-las; apelou-se então para a "~~n~~ovidade", o "~~c~~ongraçamento sutil de lirismo e realismo": assim se externava o romancista Aluísio Azevedo a propósito do livro Sinfonias (1883), de Raimundo Correia. Outras vêzes surge o rótulo Artur de Oliveira para a poesia de vanguarda; encontra-se na crítica da época a frase: "~~f~~ulano foi quem melhor Artur de Oliveira fêz", Artur de Oliveira, significando aí, "~~p~~oesia nova". (RAMOS, 1967, p. 16)

Possivelmente Magalhães de Azeredo calculou que seus metros bárbaros seriam um bom *Artur de Oliveira*, contribuindo calmamente ao conjunto de ritmos poéticos disponíveis na literatura em português.

No parágrafo seguinte ao último citado da *Nota*, Magalhães de Azeredo se prepara para descrever seu sistema de versificação. Começa defendendo-se de críticas anteriores: "~~C~~omo foi contestada a affinidade entre os meus versos e os hexámetros e pentámetros, proval-a-ei com alguns exemplos" (AZEREDO, 1904b, p. iv). Referia-se provavelmente à recepção de seus poemas publicados anteriormente, *Em Vallombrosa* e as elegias *A Leão XIII, poeta latino*. Através de cartas, o poeta recebeu respostas de amigos e alguns homens ilustres a quem enviou os poemas; como veremos adiante, o crítico José Veríssimo dedicou duas importantes resenhas aos seus versos bárbaros, e uma delas foi anterior à publicação das *Odes*.

Nos exemplos dados, Magalhães de Azeredo compara dísticos elegíacos clássicos com suas próprias versões:

> Te meminisse docet, quae plurima voce peregi
> Supplice, quum posti florea serta darem. [32]
>
> Namque agor, ut per plana citus sola verbera turbo
> Quem celer assueta, versat ab arte puer [33]

[32] Tibulo I, 2. Encontramos diferenças entre o texto citado por Magalhães de Azeredo e o texto estabelecido por J. P. Postgate no *Tibulli aliorumque carminum libri tres*, disponível na Latin Library (TIBULO, 1915). Lê-se, no texto estabelecido: "~~T~~e meminisse **decet**, quae plurima voce peregi / Supplice, **cum** posti **florida** serta darem."
[33] Tibulo I, 4.

> Me miserum adspicite, et si vita puriter egi,
> Eripite hanc pestem perniciemque mihi. [34] (AZEREDO, 1904b, p. v)

Os versos selecionados devem ser lidos segundo a seguinte orientação, dada pelo poeta:

> Leiam-se esses dísticos á maneira moderna: (da declamação antiga perdeu-se o segrêdo; acompanhavam-na geralmente os acordes da harpa, e ella devia assemelhar-se ao modo como se cantam hoje as letras dos trechos musicaes, em que se dá ás síllabas a duração de um ou mais tempos, conforme as exigencias da música). (AZEREDO, 1904b, p. v)

Neste parágrafo, Magalhães de Azeredo fornece a chave de leitura de todas as *Odes e elegias*. Seus versos bárbaros foram elaborados para soar com rigor como os versos da Antiguidade, *tal como eram lidos coetaneamente*. Desse jeito, a transposição azerediana dos metros clássicos não se coloca o problema da reprodução de quantidades silábicas em português: os versos bárbaros aqui descritos são versos, a seu modo, convencionais, e são compostos fixando um certo número de sílabas e uma certa distribuição acentual. Trata-se do terceiro tipo de metro clássico vernáculo da classificação de Bickersteth.

Lidos em voz alta, os versos elegíacos selecionados por Azeredo apresentam algumas importantes características em comum: os três hexâmetros possuem igualmente 15 sílabas, com acentos na 1ª, 4ª, 8ª, 12ª, e 15ª sílabas; e os pentâmetros 13, com acentos na 6ª e 13ª, com inusitada exceção do primeiro pentâmetro, de 12 sílabas, com acento na 5ª, 7ª e 12ª.

Comparem-se tais versos com os de Magalhães de Azeredo, os quais, segundo o poeta, apresentam ~~a~~ mesma sonoridade":

> Lá, no castelo tácito, as negras janellas abertas,
> como órbitas sem olhos, fitam o parque, o bosque,
>
> o cálido horizonte. Calmíssima, a noite de estio
> estende, sem um sôpro, tenues sendaes violaceos
>
> sobre o arvoredo grave. Na altura, é de puro azeviche
> o ceu, mas constellado, coruscante de joias. (AZEREDO, 1904b, p. v)

Os versos bárbaros do exemplo também apresentam, como os versos latinos selecionados, cesura após a sexta sílaba; os versos maiores, como os hexâmetros, possuem 15 sílabas, e os menores, como os pentâmetros, 13.

[34] Catulo 76.

São, na verdade, junções de versos menores: o verso hexamétrico é composto por um hexassílabo seguido de octossílabo, ambos graves; e o pentamétrico é composto por dois hexassílabos graves.

—Em outras elegias", admite Magalhães de Azeredo, —o verso correspondente ao pentámetro é de tipo diverso":

> Harpas eolias pendem dos altos ramos? (AZEREDO, 1904b, p. v)

Que se compara a

> Nec scire, utrum sis albus, an ater homo [35] (AZEREDO, 1904b, p. v)

Ambos os versos, embora contenham ritmos diferentes, são lidos como hendecassílabos.

Ainda sobre pentâmetros, —ha innúmeros exemplos de pentámetros que dão a mesma impressão dos nossos decassíllabos":

> Ut cedant certis sidera temporibus. [36]
> E Berenice vertice caesariem. [37]
> Quam de virgineis gesserat exuviis. [38] (AZEREDO, 1904b, p. vi)

Os três pentâmetros citados são lidos como decassílabos heroicos. Nota-se, contudo, que tal leitura dos dois últimos versos é problemática. O segundo verso difere do texto estabelecido por Roger Mynors nas *Carmina* da *Oxford Classical Texts*, em que se lê *e Beroniceo uertice caesariem* (CATULO 66, 8), com uma sílaba a mais. Já o terceiro verso foi lido por Magalhães de Azeredo como se a última sílaba de *uirgineis* fosse um ditongo; a escansão correta seria *uīrgĭnĕīs*, acrescentando, também, mais uma sílaba ao verso.

—Eis ainda", diz o poeta, —hexámetros de cadencia differente, tirados das *Elegias* de Propercio":

---

[35] —Diz Catullo no célebre epigramma a Cesar" (o poema 93 de Catulo). As vírgulas, algo despropositadas, são de Magalhães de Azeredo.
[36] Catulo, 66, 4. Os três versos —são do bello e famoso carme d'aquelle poeta sobre a Coma de Berenice" (AZEREDO, 1904, p. vi).
[37] Catulo 66, 8.
[38] Catulo 66, 14.

> Perjuras tunc ille solet punire puellas. [39]
> Quam vacet alternus blandos audire sussurros. [40]
> Non tribus infernum custodit faucibus antrum. [41] (AZEREDO, 1904b, p. vi)

–Estes" versos compostos pelo poeta –se lhes semelham":

> Rouxinol que cantas escondido, e o fragil ninho
> tens no cavo tronco de um carvalho centenario,
> ou num muro ha vinte longos séculos erguido... (AZEREDO, 1904b, p. vi)

Como se vê, neste exemplo e ao longo do livro, Magalhães de Azeredo escolheu representar os hexâmetros catásticos com a junção de dois redondilhos: um menor seguido de um maior.

A fim de salientar o método de justaposição de versos tradicionais, o poeta prossegue: –Quanto ao ritmo poético portuguez, supponha-se que eu escrevo esta estrofe"

> Ó Natureza augusta!
> tu geras innúmeras vidas;
> e a cada instante sonhas
> mil novas creaturas.
> Mas todas destruídas,
> As queres por tuas peçonhas,
> Ó pérfida Locusta,
> De mãos impuras! (AZEREDO, 1904b, p. vi)

Com este exemplo, dirime-se qualquer dúvida que o leitor das *Odes* possa ter acerca da natureza dos versos bárbaros azeredianos. Os dois primeiros versos são um hexassílabo e um octossílabo, os dois hemistíquios de um hexâmetro; os dois hexassílabos seguintes compõem um pentâmetro, formando com o hexâmetro anterior um dístico elegíaco. Os dois versos abaixo formam o hexâmetro do dístico elegiaco seguinte, que termina com um pentâmetro originado de um hexassílabo e um tetrassílabo.

Todas as inovações métricas manifestas nas *Odes* foram sintetizadas por Péricles Eugênio da Silva Ramos em um verbete sobre os seus versos bárbaros:

> *Carlos Magalhães de Azeredo* (1872), estreou com *Procelárias* (1898); mas o seu livro mais curioso não é êsse, e sim *Odes e Elegias* (1904), no qual tentou aclimar

[39] Propércio 2, 16.
[40] Propércio 1, 11. Novamente o texto de Magalhães de Azeredo difere do texto estabelecido a que recorremos, em que se lê *quam vacet alterius blandos audire susurros* (PROPÉRCIO, 1898).
[41] Propércio 3, 5. Em PROPÉRCIO, *ibid.*, lê-se *num* ao invés de *non*.

> em português os "metros bárbaros" de Carducci. Magalhães de Azeredo não transpôs tôdas as experiências prosódicas do poeta italiano; ao contrário, nêle não se encontram os hexâmetros e pentâmetros acentuais com um número de sílabas variável. Os dísticos de Magalhães de Azeredo que ostentam novidade formal possuem o primeiro verso de quinze sílabas (hexâmetros) e o segundo variando de acôrdo com as composições: 13, 11, 10 ou 8 sílabas. O hexâmetro das *Odes e Elegias* sempre se decompõe num verso de seis sílabas (grave ou esdrúxulo, e de esquema métrico variável), mais um de oito sílabas, de ordenação rítmica vigorosa: um iambo seguido de dois anapestos. O seu verso de treze sílabas corresponde ao nosso alexandrino de tipo espanhol, e o decassílabo é heróico ou sáfico; o de onze sílabas se desdobra num hexassílabo grave seguido de um tetrassílabo, e o de oito sílabas é sempre golpeado na segunda, quinta e oitava sílabas. Magalhães de Azeredo usou ainda um outro metro bárbaro em composições regulares, o verso de treze sílabas desdobrável em dois redondilhos, o primeiro menor e grave (cinco sílabas), o segundo perfeito ou maior (7 sílabas). (RAMOS, 1955, p. 343-4)

Examinemos em primeiro lugar as linhas hexamétricas azeredianas. São elas, certamente, as mais numerosas da obra, e constituíram sua inovação central (e a mais controversa), segundo a crítica.

Os hexâmetros parecem se conformar à distribuição de tônicas tradicional da poesia latina. Sabe-se que foi costumeiro, especialmente do período augustano em diante, fazer com que as tônicas das palavras e as *principes* do verso coincidam obrigatoriamente apenas no segundo hemistíquio (ALLEN, 1978, p. 92-4)[42]. Como Péricles Eugênio da Silva Ramos aponta, apenas o segundo hemistíquio nos hexâmetros de Magalhães de Azeredo apresenta posições silábicas fixas. Os octossílabos empregados são ~~"de~~ uma ordenação rítmica vigorosa: um iambo seguido de dois anapestos", como neste verso de *Pela Campanha*[43]:

> Ah! tudo em tôrno, tudo | **faLA|va de COI|sas eTER/**/nas (AZEREDO, 1904b, p. 68. Grifos, escansão e maiúsculos nossos)

Grifamos com negrito o octossílabo, e separamos em pés as células rítmicas descritas acima. Não é dificíl observar que esta configuração pode ser lida de outra forma: se se

[42] É importante que se considerem as diferenças entre o hexâmetro em latim e em grego antigo, especialmente por conta da diversidade de acentuação entre as duas línguas, e pela expectativa de acompanhamento musical da poesia grega pré-helenística. Na fonologia latina as tônicas são dependentes da distribuição das quantidades silábicas, ao contrário da fonologia grega; além disso, a poesia latina era recitada, e não cantada, tornando o contraste entre posições longas e sílabas acentuadas um problema, para a reconstituição da prosódia latina, que até hoje não encontrou solução consensual (*cf.* ALLEN, 1973, p. 335-59; WEST, 1982, p. 186-90). É imprescindível, em um estudo sobre a transposição de metros clássicos para uma língua moderna, que tamanha dificuldade seja levada em conta; afinal, toda tentativa de transposição se baseia, necessariamente, em alguma posição sobre o problema.

[43] O metricista aqui emprega termos como *iambo*, *troqueu*, *dátilo*, *anapesto* etc. liberalmente para se referir a distribuições puramente acentuais, tal como é comum na versificação inglesa, por exemplo.

considerar as posições do hexassílabo anterior, os iambos e anapestos se transformam em dátilos, coincidindo com as posições quantitativas presentes virtualmente no verso:

Ah**! tudo em* | ***tôr**no,* |tu***||*do* fa|**la**va de | **coi**sas e|**ter**nas

No mesmo verso se revela, grifando-o desta forma, os pés encontradiços no hexâmetro latino. Todos as posições *principes*, no caso, coincidem com sílabas tônicas, o que marca inequivocamente os seis pés do verso. Esta marcação permite um fenômeno muito importante para o hexâmetro sustentado por Magalhães de Azeredo: a possibilidade de se produzir, com uma sequência de tônica e átona, não só um efeito trocaico, mas também, alternativamente, um efeito espondaico.

Isso é possível justamente nos versos que fazem coincidir *principes* e tônicas, porque geram uma espécie de hexâmetro vernáculo, segundo ainda a classificação de Bickersteth, de ~~"s~~egundo tipo". São a maior parte dos hexâmetros de Magalhães de Azeredo. São, também, muito interessantes porque se lidos sob uma pulsação uniforme, como em música, geram um efeito quantitativo perfeito. As tônicas marcam seis compassos que podem ser lidos exatamente como pés hexamétricos:

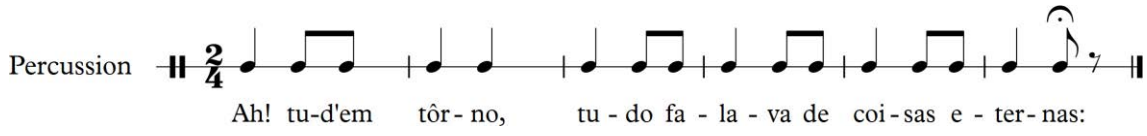


Figura 1: hexâmetro de *Pela Campanha* coincidindo *principes* e tônicas

Embora se assemelhe aos hexâmetros puramente acentuais de Carlos Alberto Nunes, esse tipo de verso não desiste de todo de diferenciações quantitativas, ainda que virtuais. A palavra *torno*, por exemplo, seria apenas um troqueu acentual no verso "~~n~~único", ao passo que em versos como o ilustrado acima *torno* pode ser um troqueu ou um espondeu, sem violência à prosódia do português.

Todavia há um número significativo de hexâmetros nas *Odes e elegias* que não obedecem a este critério. Neste, de *Sarcófago antigo*,

> fre**né**|ticos os | **bra**ços, e | **tê**sos os | **for**tes jar|**re**tes, (AZEREDO, 1904b, p. 17. Grifos e escansão nossos)

E neste outro, de *Siena*,

e **prín**ci|pes da‿e|**gre**ja re|**aes** haca|**né**as mon|**tan**do, (AZEREDO, 1904b, p. 34)

As duas primeiras *principes* não são ocupadas por tônicas. Deste modo, os hexâmetros de Azeredo fazem parte do terceiro tipo da classificação de Bickersteth: versos que não se propõem a reproduzir quantidades ou padrões de quantidades (como os hexâmetros acentuais), mas reproduzem a distribuição de intensidades possível dentro da estrutura de cada metro. Esse tipo de transposição não desabilita o ritmo quantitativo, ao contrário: se seguirmos a própria sugestão de Magalhães de Azeredo, –~~e~~lla [a poesia antiga] devia assemelhar-se ao modo como se cantam hoje as letras dos trechos musicaes, em que se dá ás síllabas a duração de um ou mais tempos", conforme já citamos. Seus poemas deveriam ser lidos sem nenhuma técnica especial de recitação, já que são, ao cabo, comuns à versificação portuguesa; ainda assim a estrutura rítmica quantitativa os ordena, o que se pode ser verificado se os escandirmos musicalmente, tal como os poemas da Grécia Antiga.

Os hexâmetros que possuem *principes* átonas são coerentes com a produção latina desde o período clássico. Não há ainda consenso acerca da intenção dos poetas ao fazerem diferir tão consistentemente *principes* e tônicas nos quatro primeiros pés de seus hexâmetros: existe a hipótese de que a necessidade foi feita virtude, especialmente com Virgílio, e a diferença foi encarada como um contraponto estilístico; mas nem sempre essa hipótese é bem acolhida (*cf*. ALLEN, 1973, p. 337-8). De todo modo, a diferença é esperada de um hexâmetro latino, e no caso dos versos de Magalhães de Azeredo ainda é perfeitamente possível reproduzir o efeito quantitativo se lidos musicalmente, conforme esta notação do verso de *Sarcófago antigo*:

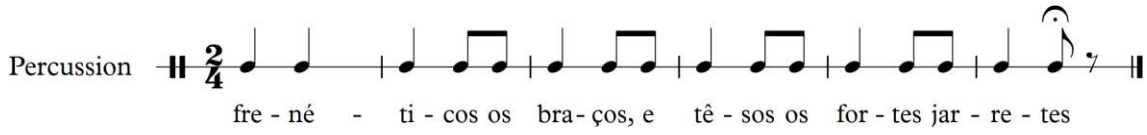


Figura 2: hexâmetro de *Sarcófago antigo* diferindo principes e tônicas

O mesmo se confere no verso de *Siena*:
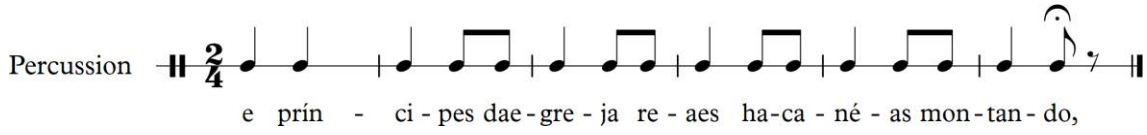


Figura 3: hexâmetro de *Siena* diferindo principes e tônicas

As tônicas, incidindo sempre nas *principes* das quatro últimas sílabas, hexâmetro a hexâmetro, geram uma expectativa que nos faz reconhecer os dois primeiros compassos (ou seja, os pés datílicos). A coincidência entre *principes* e tônicas é ainda maior do que a da média dos versos de Virgílio, por exemplo, que só se obrigam, geralmente, a fazer coincidir os dois últimos pés de cada linha.

O mesmo método, aplicado ao pentâmetro, ocasiona resultados diferentes. Observe-se este pentâmetro, de *Renúncias*, cujas tônicas dificultam o reconhecimento dos pés apenas por padrões de intensidade, como se fossem ataques de compasso musical:

> **va**le o de hu|**mil**de**men**|te || servil-**a? Es**|se me **bas**|ta.

Nenhum verso pentâmetro de Magalhães de Azeredo permite uma escansão de segundo tipo bickerstethiano tal como este, de uma primeira versão da *Nevicata* de Carducci:

> **suo**ni di **vi**ta **non sal**gono **da** la cit**tà** (*apud* BICKERSTETH, 1913, p. 64. Grifos nossos)

Na *Nevicata*, os acentos coincidem perfeitamente com as *principes*, formando um pentâmetro puramente acentual, mas que poderia ser escandido musicalmente, gerando um efeito, conquanto um tanto estrito, de ritmo quantitativo. Mas essa não foi a versificação corrente dos pentâmetros de Carducci; e Bickersteth explica a decisão pelos problemas que se podem observar no verso exemplificado. A cesura após *non* divide *non salgono*, que deveria ser lido de um fôlego só. A versão final de *Nevicata* modificou o verso para "~~s~~uoni di vita più non salgono da la città", o que pareceu a Bickersteth ainda pior, por razões sintáticas e também métricas: *non salgon* não lhe parece um bom dátilo, e as terminações agudas dos hemistíquios (*piú* / *cittá*) dividem o verso de forma abrupta e "~~f~~eia", além de destoar, para Bickersteth da versificação italiana, que não estaria acostumada a versos agudos como, por exemplo, a inglesa (BICKERSTETH, 1913, p. 64-5).

Concorde-se ou não com os termos de Bickersteth, a reformulação do pentâmetro consoa mesmo com a escansão original grega. De acordo com Martin West, ao contrário de nossas tendências de leitura, a evidência indica que as terceiras e quartas *principes* do pentâmetro eram lidas seguidamente, sem pausa (WEST, 1982, p. 46); e, principalmente do período helenístico em diante, tornou-se costume terminar o pentâmetro com sílabas não

acentuadas (WEST, 1982, p. 159; 182). A escansão dos pentâmetros de Magalhães de Azeredo não são, portanto, tão irregulares quanto se pode pensar em um primeiro exame.

Os pentâmetros das *Odes e elegias* podem possuir 13, 11, 10 ou 8 sílabas, e seguem, ainda conforme Péricles Eugênio da Silva Ramos, fórmulas estritas de ritmo acentual. Os versos de 13 sílabas compõem a maioria, e equivalem a um pentâmetro composto por quatro dátilos, com todas as *bicipides* extendidas em sílabas breves. O endecassílabo contrai uma *biceps*, e está presente em apenas um poema (*Em Vallombrosa*). Há quatro ocorrências de decassílabos de efeito pentamétrico: em um poema, são esdrúxulos (*Hino de amor*); nos outros três são graves (*Estátua mutilada*, *Escuridão*, *A grinalda*). Há somente um dístico com octossílabos (*A Roma*).

Decassílabos graves e octossílabos fogem tanto do modelo carducciano quanto do metro original. Representam pés mais contraídos; o decassílabo só permite um dátilo estendido, e no octossílabo só há espaço para pés contraídos, fazendo as vezes de espondeus. Não obedecem, portanto, à regra de que os dois últimos pés datílicos não podem se contrair. Carducci, por sua vez, compôs os primeiros hemistíquios de seus pentâmetros com um tetrassílabo, um redondilho menor (ambos graves ou esdrúxulos), ou ainda um hexassílabo grave; nos segundos hemistíquios ora houve hexassílabos graves (acentos na 1ª, 4ª e 6ª sílabas), ora redondilhos menores esdrúxulos. O verso mais curto que se pode fazer com tais permutações é um decassílabo esdrúxulo, que contém sílabas o suficiente para abrigar os dátilos extendidos necessários.

Já o hexâmetro azerediano segue um modelo de Carducci, com rigor: um hexassílabo seguido de um octossílabo, tal como já descrito. Carducci compôs hexâmetros de medida diferente (*cf.* BICKERSTETH, 1913, p. 72-3), mas não há nas *Odes e elegias* outras variedades. Magalhães de Azeredo reduziu propositalmente a diversidade métrica de seus metros bárbaros; não acreditava que pudessem ter bom resultado no Brasil, país bem menos erudito do que a Itália (VERÍSSIMO, 1904, p. 223-4).

Mas os versos restantes das *Odes e elegias* devem ser tratados ainda assim como metros bárbaros. A fundação de sua métrica está na semelhança, mesmo que fortuita para alguns, de medida entre versos clássicos e modernos, e numa tradição, preexistente, que se aproveita desta semelhança para efeitos classicizantes. Metricistas próximos aos círculos e às práticas de Magalhães de Azeredo celebravam tais parecenças, comparando cada tipo de verso (OITICICA, 1955, p. 234-9), e indicando com suas escansões que o modo comum de ler os versos clássicos, ainda que informados acerca da diferença fonológica, era lê-los conforme os versos modernos. Até metricistas mais recentes, aversos a essa coincidência de métricas,

corroboram a semelhança (SPINA, 2003, p. 20). Certamente os decassílabos graves, por exemplo, de Magalhães de Azeredo, são também metros bárbaros, imitações de hendecassílabos falécios.

Um estudo da recepção das *Odes e elegias* permite perceber com mais apuro como funcionava este tipo de leitura. Permite, também, começar a responder algumas perguntas: quão exitoso foi o projeto de Magalhães de Azeredo? Em que círculos seus metros fizeram sucesso, ou poderiam ter feito? Quais eram os pressupostos comuns entre o autor e seus leitores, para que a leitura de seus metros bárbaros pudesse ser realmente apreciada? E, finalmente, o que este projeto pode nos dizer sobre as culturas literárias de língua portuguesa da época?

4 RECEPÇÃO DAS *ODES E ELEGIAS*

Magalhães de Azeredo foi um poeta moderadamente famoso, a seu tempo, mas não parece ter sido verdadeiramente *influente*. Contava com leitores de renome, que lhes davam atenção e apreço, curiosos quanto aos resultados do trabalho do Acadêmico mais moço; todavia seus versos rareavam à proporção em que se dedicava ao trabalho diplomático, mantendo-o, em todos os sentidos, distante dos acontecimentos literários no Brasil.

Suas *Odes e elegias* compartilharam consigo seu *status* ambíguo: não sofreram o mesmo tipo de indiferença que sofreram as tentativas de seus predecessores — Fr. Antônio de Portalegre; José Anastácio e Vicente Nolasco da Cunha; José Maria da Costa e Silva —, mas não teve, tampouco, o alcance e a influência de outros cultores, subsequentes, de metros clássicos, como Carlos Alberto Nunes.

O livro obteve resenhas em jornais, revistas e almanaques, e alguns críticos lhe dedicaram bastante atenção. Não há, porém, em todos os artigos e comentários que encontramos — desde a data de seu primeiro poema ~~–b~~árbaro" (1899) até os anos mais recentes —, nenhum texto que documente entusiasmo absoluto com os poemas ou adesão irrestrita à sua poética. Há elogios, sem dúvida, e alguns comentadores demonstram bastante simpatia ao projeto: colegas mais velhos demonstram curiosidade e interesse por seus versos, e outros, de gerações mais novas, demonstram bastante respeito. Ainda assim, o livro não parece ter *convencido* verdadeiramente a nenhum dos leitores documentados, e, passada a década de sua publicação, logo foi esquecido.

O isolamento geográfico de Magalhães de Azeredo começa a explicar, mas não determina, o isolamento literário. Afinal, sempre houve escritores diplomatas, além de viajantes e exilados de todo tipo que, ainda assim, mantiveram contato com seus pares concidadãos, sustentando carreiras literárias ativas. Há mais de uma causa, acreditamos, para que os versos de Magalhães de Azeredo tenham tido esta sorte, o que será discutido mais adiante, com o exame da crítica de seus poemas.

Acreditamos, também, que apesar do evidente soçobro, o caso das *Odes e elegias* é bastante interessante: ilustra muito bem um estado de coisas da literatura brasileira do começo do século XX, e contribui para o entendimento das letras e dos homens de letras daquele período. Isto também será discutido mais adiante, com mais apuro, ao fim da análise da recepção das *Odes e elegias*.

4.1 O período pré-*Odes e elegias*

Os dois primeiros comentadores dos metros bárbaros de Magalhães de Azeredo foram José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque e José Veríssimo Dias de Matos. Em 1901, três anos antes da publicação das *Odes e elegias*, estes dois acadêmicos resenharam, ambos no mês de novembro, alguns dos poemas que eles mesmos receberam do autor, e que foram editados em *A Leão XIII, poeta latino: elegias* (AZEREDO, 1901). Este livro, com poemas em latim, italiano e português, foi uma homenagem ao "Papa-poeta" (*cf.* VERÍSSIMO, 1901, p.1), que compunha elegias em latim, traduzidas, segundo o biógrafo Nilo Bruzzi, por Magalhães de Azeredo (BRUZZI, 1954). Em *A Leão XIII* se encontram poemas que farão parte, mais tarde, das *Odes e elegias*.

Em 18 de novembro de 1901, Medeiros e Albuquerque — sob o pseudônimo J. dos Santos —, em sua coluna *Chronica litteraria*, apresenta a inovação dos metros bárbaros:

> Nas elegias, que Magalhães de Azevedo [*sic*] agora reunio em volume, ha uma tentativa original: a de adaptar á metrica portugueza uma nova fórma, que, segundo o autor, imita no effeito harmonico os hexametros e pentametros latinos. (SANTOS, 1901, p. 3)

Exemplifica com alguns versos, dizendo que "estes quatro disticos dirão o merito da tentativa":

> Viram-te já meus olhos, em dia de grave belleza,
> passar, quasi divino, sobre ajoelhadas turbas;
>
> passar, exangue e debil, envolto em hierático manto,
> onde pela aurea lhama gemmas subtis fulgiam;
>
> a fronte, eburnea torre, curvando ao terrífico pêso
> da tríplice corôa, que esmaga os mais possantes;
>
> as mãos, diáfanas quasi, com gesto senil soerguendo,
> para espalhar as bençãos do coração paterno. (AZEREDO, 1901 *apud* SANTOS, 1901, p. 3)

A resenha é curta, já que a coluna, diária, se dedica sempre a um punhado de escritores de vez; Medeiros e Albuquerque dá a notícia do recebimento dos livros e comenta, sem muita demora, as impressões que lhe causam.

As críticas da *Chronica litteraria* raramente são totalmente desfavoráveis ao resenhado; mas no caso das elegias *A Leão XIII*, embora o tom se mantenha elogioso,

Medeiros e Albuquerque não reconhece nem o sucesso da recriação de hexâmetros e pentâmetros, nem mesmo a condição de *versos* do texto lido.

> Eu seria o mais infiel dos noticiaristas litterarios, se dissesse ter achado n'essas composições outra cousa que não seja muito boa prosa. Escaparam inteiramente aos meus ouvidos as harmonias dos hexametros e pentametros latinos, embora tenha procurado lêr esses disticos o melhor que posso. (SANTOS, 1901, p. 3)

O crítico remenda, elogiando o texto que, ainda assim, considera *prosa* tão-somente. Garante que não há necessidade de se buscar nada além dos esquemas métricos tradicionais da prosódia romântica. Fora destes esquemas, não há mesmo *possibilidade* de poesia.

> Quando eu digo ~~i~~muito boa prosa", quero, porém, dizer, sinceramente, *prosa muito boa*. Abstrahindo a disposição em linhas simetricamente impressas, qualquer achará nas *Elegias a Leão XIII* trechos de extrema belleza. Não me parece, entretanto, que haja muito a conseguir de formas metrificadas que vão além de 12 syllabas — se mesmo ainda vale muito a pena tentar nas outras grandes modificações... As combinações infinitamente variadas dos metros, que possuimos, bastam para todos os effeitos poeticos. (SANTOS, 1901, p. 3)

Cinco dias antes, em 13 de novembro de 1901, as elegias em honra ao Papa receberam atenção bem mais demorada no *Correio da Manhã*, em artigo de José Veríssimo (VERÍSSIMO, 1901, p. 1). Este artigo, apesar de não aprovar verdadeiramente os resultados da poética de Magalhães de Azeredo, respeita a tentativa, analizando-a com interesse e considerando-a dentro do contexto do seu tempo — um tempo de preocupação, como já dito, com a ~~o~~pulência rítmica", com a necessidade de se firmar uma tradição poética brasileira e de enriquecê-la, a par das disputas, em outros países, das vanguardas modernizadoras pelo futuro da literatura.

Por causa deste artigo, e de outros que lhe sucederão, José Veríssimo afigura-se como o principal comentador, entre os contemporâneos a Magalhães de Azeredo, de seus versos bárbaros.

O texto do jornal foi considerado importante o bastante para figurar integralmente, em 1904, na publicação da 4ª série de sua antologia *Estudos de literatura brazileira* (VERÍSSIMO, 1904b).

No começo do artigo — ~~D~~De Roma nos manda o sr. Magalhães de Azeredo, em nitido folheto, tres elegias A Leão XIII, poeta latino" — José Veríssimo esclarece que recebeu a

obra diretamente do autor (VERÍSSIMO, 1901, p.1). Em seguida, deixa claro que o real interesse de seu comentário está apenas na inovação métrica:

> O que, a meu ver, torna interessante esta nova producção do joven escriptor, hoje um dos mais laboriosos, e por vários respeitos um dos nossos mais estimaveis homens de letras, não é o seu objecto, o Papa-poeta, nem mesmo o seu autor, por tantos titulos digno de consideração da critica, nem também a obra em si, mas a tentativa metrica que por ella se manifesta em a nossa poetica. (VERÍSSIMO, 1901, p.1)

José Veríssimo era de opinião fortemente anti-clerical, e fez questão de divulgar seu desgosto pela escolha do tema; assim, é natural que não dê importância ao objeto dos encômios. De forma algo rude, sustenta que nem mesmo a *obra em si* é de seu real interesse, e sim, a inovação métrica de que ela é veículo.

Normalmente, projetos deliberados de inovação métrica têm mesmo o condão de desviar toda a atenção da crítica para seu aparato métrico, seja pelo espanto da novidade, seja pelo anúncio dos poetas, que terminam por orientar seus leitores a se focar na prosódia.

Mas há outro motivo para que José Veríssimo priorize resenhar a inovação métrica. O acadêmico enquadra os poemas no certame entre parnasianos e simbolistas, que disputavam códigos poéticos em um período de grande incerteza acerca do que se tornaria a poesia.

> Estas questões de metrica e poetica, que não são ao cabo sinão questões de rhetorica, pareciam acabadas e até ridículas. A reforma parnasiana pol-as de novo na ordem do dia: escreveu tratados, ditou leis, promulgou regras, doutrinou aphorismos, e os poetas e a poesia voltaram á escola, inda ha pouco escarnecida. A reacção contra o parnasianismo, com mais ou menos propriedade chamada symbolismo, sem embargo das suas declarações de independencia, de liberdade, de revolta, das suas pretenções á completa emancipação da inspiração e da expressão poéticas, não escapou ao doutrinarismo. Ella tambem teve os seus compendios de versificação, tambem editou regras e preceitos, tambem condemnou umas formas e preconisou e applaudiu outras. Mais uma vez se provou que não ha escola, corrente, estylo literario ou poetico sem uma rhetorica correspondente, e que, portanto, a tão malsinada rhetorica não é uma cousa tão artificial e tão futil quanto se dizia. E que o não é mostra-se por não se terem os maiores reformadores philosophicos despreoccupado della. Ha em Kant e Hegel toda uma rhetorica; comprehendo-a a philosophia synthetica de Spencer, e o positivismo comtista; este possue uma rhetorica completa, minuciosa e meticulosa. Augusto Comte regulou até, conforme os assumptos, que numero de partes e capitulos deve ter um livro, quantos paragraphos deve ter cada capitulo; quantas frases ou periodos cada paragrapho, quantas palavras cada frase. E á sua rhetorica nem falta a parte da poetica, pois que tambem a contraposição poetica regulamentou. (VERÍSSIMO, 1901, p.1).

O que José Veríssimo chama de *retórica* é, no caso, uma sorte de gramática estética, uma codificação das formas e seus efeitos em obras de poesia. Uma *ars poetica*, em suma. No

Brasil do começo do século XX, o interesse era grande por tratados de versificação, como os de Bilac, e por manuais de composição poética. Em prosa, no Brasil e em boa parte do mundo, surgiam as codificações da disciplina da Estilística.

> As questões de versificação e de metrica, o que se póde chamar a parte exterior da poesia, são agora momentosas para os poetas. Além do que sobre o assumpto apparece em livros, occupam-se frequentemente dellas o que os francezes chamam as revistas da vanguarda. E não se pense que só era França; as mesmas preoccupações verificam-se na Allemanha, na Inglaterra, na Itália e nos outros paizes da mesma corrente de civilização. Um critico mal humorado não se privaria de notar que talvez — e póde ser não puzesse o ~~–ta~~lvez" — esta preoccupação das exterioridades da poesia revê uma decadencia do intimo sentimento poetico, um amesquinhamento da inspiração, que se não sabendo renovar pela idéa e sensação, busca ramoçar-se com afeites e novidades de fórma. Não indagarei da procedência do possivel reparo; verifico o facto, o que todos aliás já terão feito. (VERÍSSIMO, 1901, p.1)

É notória a preocupação de José Veríssimo com uma suposta "~~–er~~rise da poesia" (*cf.* VERÍSSIMO, 1904a, p. 105): uma disputa das vanguardas pela supremacia de codificação formal, induzindo autores mais jovens a se esquecer, com isso, da poesia mesma, anterior ao contrato métrico. Mostra-se interessado, contudo, em variedade rítmica, como seus contemporâneos, e em outros textos acusa os poetas brasileiros de copiarem cacoetes franceses ao mesmo tempo em que se utilizam das formas mais banais, desprezando variações métricas interessantes da tradição lusófona (VERÍSSIMO, 1904a, p. 116).

Interessa-se também, pelo que chama de *verso livre*, embora o termo tenha sido utilizado de modo diferente ao que se estabeleceu após o Modernismo. Apesar de se declarar a favor de seu uso (VERÍSSIMO, 1904a, p. 116-7), reprova um jovem poeta hoje desconhecido, João Coutinho, autor de *Sombras*, por seus versos que "~~–n~~ão são livres, são libérrimos" (VERÍSSIMO, 1904a, p. 121).

Entende-se, assim, para o crítico, a importância de se comentar uma inovação métrica tão diferente do que se encontrava nos debates literários da época.

Em seguida a um longo parágrafo em que permite transparecer seu desagrado tanto pela figura do Papa quanto por suas composições neolatinas — prática que desaprova em qualquer autor moderno —, José Veríssimo censura o tipo de poética que Magalhães de Azeredo começa a desenvolver. Não se trata de uma censura dos aspectos prosódicos; o problema para o crítico está na postura que Magalhães de Azeredo assume enquanto poeta.

> Eu disse, porém, que não é elle que me interessa no opusculo do sr. Magalhães de Azeredo, que sinceramente lastimo enveréde por uma poesia palaciana, de côrte, da

> qual todo o seu talento não é capaz de fazer nada de recommendavel. Como duvidei da possibilidade de um grande poeta latino hoje, duvido tambem que a atmosphera dos paços, falem embora elles á alma de um artista com a voz incomparável das paredes e adornos do Vaticano e S. Pedro, seja propicia a uma alta e nova inspiração poetica. (VERÍSSIMO, 1901, p.1)

José Veríssimo declara enfim a proposta métrica do poeta, e o que ela tem a ver com os metros clássicos dos antigos gregos e romanos:

> Para o que quero despertar a attenção dos nossos poetas e dos que, sem o serem, se occupam de cousas de poesia, é para a fórma que ao seu novo poema deu o sr. Magalhães de Azeredo. Explicando a metrica das suas tres elegias, diz elle: –Escolhi como os mais consentaneos ao assumpto os disticos modernos (ou, segundo aqui lhes chamam, *barbaros*) que imitam, não na quantidade está claro, mas no effeito harmonico, os hexametros e pentametros latinos. Esses e outros versos semelhantes se usam, largamente e com bello exito, na lingua italiana. Ao portuguez são perfeitamente adaptáveis..." (VERÍSSIMO, 1901, p.1).

José Veríssimo declara ter ciência de que os metros clássicos em português já foram publicados antes, no Brasil, pelo mesmo autor das elegias em questão. Cita integralmente uma nota de rodapé publicada por Magalhães de Azeredo à ocasião da publicação de *Em Vallombrosa*, em 1899 (AZEREDO, 1899, p. 106-7):

> Não é a primeira vez que o nosso poeta emprega essa fórma metrica. Em o fasciculo de julho de 1899 da *Revista Brazileira* publicou elle um poema *Em Vallombrosa*, nessa fórma composto, acompanhando-o desta nota: –Creio que ainda se não fizeram em portuguez versos deste genero. Em italiano os têm feito, com uma ou outra modificação, poetas como N. Tommaseo, Carducci, Fogazzaro, D'Annunzio. A mim parece-me que embora afastando-se das medidas habituaes, conseguiram dar-lhes uma grande harmonia e a grave magestade dos versos latinos. Effectivamente destes se tomou exemplo para os compôr; é claro que em rigor, comquanto alguns digam o contrario, se trata, não de pés, mas de syllabas; o rythmo é, porém, o mesmo. Si em italiano são elles possiveis (já não falando do inglez e do allemão) porque não o hão de ser em portuguez? Tanto mais que, pensando bem, é fácil reduzil-os a combinações de metros conhecidos; nestes meus, o primeiro de cada grupo consta de um de seis e outro de oito syllabas; o segundo de um de seis e outro de quatro. O francez pela pobreza de palavras graves, e pela falta de exdruxulos não se accomoda de versos sem rima; já Voltaire o iastimava dedicando a *Mérope* a Scipião Maffei. Mas na nossa lingua tão cheia e variada, a rima, si é um ornamento delicado e nobre que augmenta o valor das estrophes, e a certos metros é necessário, não se deve. entretanto, considerar, como alguns julgam, em todos os casos indispensavel. O parnasianismo reagiu contra o decassyllabo solto, de que se abusara realmente por muitos annos, como o romantismo reagiu contra o soneto, que pela sua predominancia excessiva nas Arcadias se tornara banal e monotono. Foram, porém, restricções opportunas e temporarias, não proscripções perpetuas. Afóra casos desses, e não cogitando por certo de escolas ou pequenos cenaculos para mim sem autoridade, eu entendo que todas as riquezas de um idioma devem ser aproveitadas para fim artistico, assim como numa orchestra todos os instrumentos concorrem com as vozes particulares para a belleza geral da symphonia". E concluía: –Até, si technicamente a minha obra literaria, apenas encetada, pudesse aspirar a uma

> significação, eu desejaria que fosse essa." (AZEREDO, 1899 *apud* VERÍSSIMO, 1901, p.1).

Há após o parágrafo uma citação de alguns dísticos de *Em Vallombrosa* — renomeado *Vallombrosa* nas *Odes e elegias* (AZEREDO, 1904b, p. 23), demonstrando o feito dos hexâmetros e pentâmetros bárbaros de Magalhães de Azeredo.

Numa nota de rodapé do texto de 1904, José Veríssimo declara ter ciência de que houve outros cultivadores de metros clássicos em português:

> Cumpre dizer que a tentativa do sr. M. de Azeredo não é de todo nova. O hexametro alternado com o pentametro já foi usado nos principios do seculo passado por alguns poetas portuguezes, partícularmente por Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1773-1884), hoje em completo esquecimento. J. M. da Costa e Silva, poeta de melhor renome e autor conhecido do *Ensaio biographico critico sobre os melhores poetas portuguezes*, tambem preconisou esta innovação. (VERÍSSIMO, 1904, p. 222)

Há, também, uma defesa dos metros bárbaros, por Magalhães de Azeredo, enviada em carta pessoal a José Veríssimo, que é citada "com o sacrificio da discrição", e que citamos integralmente por não poder se encontrar em nenhum outro registro além deste artigo de jornal:

> Remettendo-me as suas elegias *A Leão XIII*, escrevia-me o sr. Magalhães de Azeredo, explicando e justificando a sua innovação: "Eu quero introduzir na nossa lingua esses versos e outros similhantes, que, já cultivados por um ou outro na época do Renascimento em Italia, foram neste seculo renovados por Tommasseo, e triumphantemente impostos por Carducci... Já vê que as bases estheticas são excellentes. Ouanto a serem importados da Italia, só ha nisso razão para louval-os; primeiro, porque a propria Italia os tomou das letras latinas, que nos são igualmente maternas; segundo, porque da Italia tambem nos veiu por mão de Camões e outros poetas contemporaneos a oitava real; terceiro, porque o alexandrino e o octosyllabo os recebemos nós de França, e comquanto a lingua, por indole diste mais da nossa que o italiano, aquelles versos se revelaram logo perfeitamente adaptaveis ao portuguez. Estes meus, como já terá visto no poema *Vallombrosa*, não são menos. Não existindo entre nós a mesma cultura clássica e o mesmo conhecimento do latim que ha na Italia, seria arriscado imitar precisamente, como fez Carducci, todos os typos de hexametros e pentametros dos poetas latinos, segundo o effeito que hoje produzem no nosso ouvido. Mesmo na Italia ha quem combata o methodo de Carducci, e até certo ponto com razão; porque o facto é que se perdeu irremissivelmente a noção do modo como os romanos antigos recitavam seus versos, isto é, das quantidades propriamente *musicaes* que os compunham. Assim, eu escolhi entre os hexametros e pentametros, como para as odes, entre os outros versos empregados, aquelles que se podiam reduzir a versos modernos ou combinações de versos modernos, faceis portanto de ser apprehendidos por nós, pelos leitores de hoje. Foi o que fez D'Annunzio, mais ou menos, nas *Elegie romane*... O hexametro barbaro que eu uso, consta de um verso de seis syllabas e outro de oito: o pentametro de dois de seis syllabas, sem elisão entre os dois hemistichios (o que o differença do alexandrino) ou de um de seis e outro de quatro, ou finalmente é um simples decasyllabo." Propositadamente quiz pôr diante do leitor, especialmente dos poetas a

> quem mais de perto interessa o assumpto, todas as razões do innovador, ainda, com sacrificio da discrição, aquellas dadas na intimidade de uma carta. (VERÍSSIMO, 1901, p.1)

De fato, "todas as razões" de Magalhães de Azeredo parecem estar aí expostas. A grande motivação de seu projeto é, realmente, a vontade de contribuir para o enriquecimento prosódico da literatura em português: "Eu quero introduzir na nossa lingua esses versos e outros similhantes(...) Já vê que as bases estheticas são excellentes" (VERÍSSIMO, 1901).

Dada sua motivação, justifica-a com a história da versificação portuguesa em relação às práticas versificatórias de outras línguas. Parecia-lhe que seus metros, sendo uma adaptação dos de Carducci, necessitavam de alguma justificação. A quase totalidade do que se considerava métrica tradicional portuguesa veio das versificações italiana e francesa; a italiana tinha tomado suas principais formas da métrica clássica, ainda que a transformando de algum modo; a francesa foi bem acomodada aos versos em português, o que asseguraria ainda mais a possibilidade de se adaptar versos novos do italiano — uma língua, segundo Magalhães de Azeredo, muito mais próxima do português do que o francês.

A justificativa seguinte repara a timidez com que Magalhães de Azeredo emulou a métrica bárbara italiana. Para o autor, seria uma temeridade executar, subitamente, todas as possibilidades que Carducci apontou e desenvolveu com seus poemas, dada a desigualdade notável entre o público leitor na Itália e o público leitor no Brasil.

Este dado, aliado a outros que veremos mais adiante, parece nos apontar um autor que tinha horror à ideia de ser rejeitado pelo círculo literário por que tinha apreço. É claro, o mesmo se pode dizer, em maior ou menor grau, de todos os escritores e artistas, mesmo os mais iconoclastas ou afeitos à solidão; afinal, não é possível ser um artista competente sem que algum público relevante reconheça sua competência. Porém, Magalhães de Azeredo parecia especialmente temeroso de desagradar seus pares, mesmo ao compor versos de modo inovador. Assim, parece-nos que a forma comedida de emular Carducci foi resultado de um respeito ao *status quo* da poesia praticada entre os acadêmicos brasileiros.

Talvez esta timidez o tenha impedido de elaborar mais sua proposta ao longo dos anos; de todo modo, inicialmente ela não agradou aos seus principais leitores, e José Veríssimo não foi exceção:

> Sem ter feito da metrica nenhum estudo particular, e sem possuir della siquer o vulgar conhecimento que a pratica do verso dá aos poetas, não estou em todo o caso longe de crer, com Sully Prudhomme, que a genesis da versificação (elle diz franceza, e eu julgo poder estender a observação á portugueza) se explica pela lei

> physiologica do menor esforço, applicada á acústica da linguagem rythmada. Pessoalmente sinto a verdade do conceito. Mas esta sensação poderia ser apenas uma resultante do habito. Como quer que seja, tenho duvidas sobre a legitimidade da innovação do nosso distincto poeta, apezar dos illustres exemplos e das razões, algumas, não nego, procedentes, com que a justifica. Esses versos ainda me não agradam, por mais que eu sinta a arte que lhes poz, com a sua emoção, o poeta. Dão-me também a sensação de que são antes para serem recitados por um recitador excepcional, que os saiba fazer valer, que para serem lidos. Mas, repito, estas impressões podem não ser sinão falta de habito, absoluto descostume de ouvido, longamente affeito a outras e diversas sonoridades dadas. Mas, inda com as modificações introduzidas pelo sr. Magalhães de Azeredo, até que ponto póde ser com vantagem resuscitado nas linguas modernas o verso latino é que não sei. (VERÍSSIMO, 1901, p.1)

Em sua crítica ao Papa Leão XIII, em particular, e aos poetas novilatinos, em geral, José Veríssimo desdenha do uso do latim por poetas modernos. No trecho acima, além disso, duvida da possibilidade de que se execute em língua vernácula bons hexâmetros, pentâmetros e os vários outros metros clássicos. Desconta, porém, o que pode ser apenas a força de seu hábito, e admite poder mudar de ideia com o tempo. Tal postura parece indicar um homem ciente das drásticas mudanças estéticas que ocorriam nas literaturas mundiais, e que poderia pensar ser mais prudente desconfiar tanto das mocidades ávidas por qualquer tipo de novidade quanto do próprio apego pessoal ao que já se conhece. Mas é possível, não se deve omitir isso, que o crítico estivesse bem mais seguro do que esta caução faz parecer, e que tivesse sido apenas polido.

José Veríssimo não acredita, em princípio, na ~~–in~~mitação de efeito harmônico" do ritmo quantitativo.

> As elegias *A Leão XIII* são acompanhadas de traducções latina e italiana; e só na latina é que me pareceram verdadeiramente harmoniosas. A falta da quantidade da metrica das nossas linguas modernas, e que era a base da metrica latina, me parece torna improvavel o exito seguro e definitivo de todas as tentativas de restaurar, mesmo sob a fórma desses disticos modernos, a versificação latina. Diz o sr. Magalhães de Azeredo que elles, não podendo imitar na quantidade os hexametros e pentametros latinos, os imitam no effeito harmonico. É o que me não parece, pois o effeito harmonico do verso latino provem, si não erro, justamente da quantidade. Que valerão, porém, estas minhas razões contra a prova pratica que nos possam dar poetas da legitimidade da sua innovação, não sei. E as que já deu o sr. Magalhães de Azeredo, si me não convencem de todo, não deixam de abalar-me. Mas esses seus poemas ainda exigem de mim um esforço de attenção, um estudo, um exercicio de lel-os e comprehendel-os. (VERÍSSIMO, 1901, p.1)

Apesar de desprezar a poesia novilatina, a José Veríssimo agradam muito mais as traduções latinas das elegias, pelo motivo acima exposto.

Contudo ainda parece notável uma grande boa vontade do crítico em relação à proposta de Magalhães de Azeredo; senão pelo lugar de destaque no jornal (a primeira página) e pela extensão do texto que dedica a seus poemas, pelo ~~–e~~sforço de attenção" que disse lhe ter dedicado.

A boa vontade parece mais nítida na passagem seguinte:

> Não nego, antes de boamente reconheço, o que ha de belleza, de bem succedido trabalho esthetico. nestes, por exemplo, da sua terceira elegia:
>
> É a hora ideal do occaso. Dulcíssimo occaso de Roma!
> As cúpolas airosas fulgem no ceu ardente;
>
> nas villas, nos palacios, as brancas estatuas parecem
> de quasi imperceptiveis frémitos agitadas,
>
> pela aura vespertina, que aromas de rosas e mirtos
> — pagãos aromas — move. Do Tibre as flavas ondas
>
> no curvo dorso levam o sangue do poente abrasado
> — ellas que tanto sangue de povos já levaram...
>
> mas me parecem ainda pouco naturaes, dificeis, e, francamente, não posso sentir-lhes a harmonia do nosso verso solto por exemplo, para não citar sinão esse verso, como aquelles sem rima. (VERÍSSIMO, 1901, p.1).

Deixando claro sua abertura ao verso sem rima e ao ~~–v~~erso solto", José Veríssimo aponta para problemas que talvez não tenham a ver exatamente com a versificação utilizada, e sim com outros elementos da poética de Magalhães de Azeredo. Talvez lhe incomode a estrutura sintática, que por vezes tenta imitar a sintaxe de poemas latinos, com sínquises ou quiasmos. A poesia da época estava acostumada com reversões sintáticas brutas — o Hino Nacional é o exemplo mais famoso dos hipérbatos correntes — mas os poemas que mais tarde constituiriam as *Odes e elegias*, embora apresentassem efeitos sintáticos bem mais suaves, não eram necessariamente simples. Logo entre os exemplos dados por José Veríssimo, encontra-se um *verso dourado*, recurso muito utilizado pelos poetas augustanos, e especialmente por Virgílio na *Eneida*: um hexâmetro composto, nessa ordem, por um adjetivo concordando com um substantivo, um verbo no centro do verso, e por um segundo adjetivo concordando com um segundo substantivo. No exemplo, trata-se de um pentâmetro, e há outros elementos que fogem ao verso dourado genuinamente latino, mas é difícil negar sua tentativa de imitação:

> — **pagãos aromas** — **move**. Do Tibre as **flavas ondas**

Há, apesar do veredito final hesitante e pouco favorável, uma nota de respeito indicando, provavelmente, que José Veríssimo esperava pelo desenvolvimento da poética bárbara, curioso quanto às reais contribuições que tal poética daria à literatura brasileira. Ao fim, cita novamente a carta de Magalhães de Azeredo:

> Não é portanto a falta de rima que me faz não os achar ainda bastante harmonicos, e menos melodiosos, nem julgo a rima absolutamente indispensavel á poesia, a não ser talvez á franceza, por condições phoneticas especiaes a essa lingua, reconhecidas pelo sr. Azeredo. Estas objecções, ou antes reparos, não pretendem, entretanto, contrariar uma tentativa poetica digna de consideração e estima, e, a despeito dellas, quiçá legitima. O sr. Magalhães de Azeredo já mostrou aliás que possue a capacidade para a obra de technica poetica, da qual, confessa, quizera fazer, como os Carduccis e os d'Annunzios na Italia, um dos empenhos da sua vida literaria. Não hesito em reconhecer que alguns poemas seus, como esse soberbo canto do centenario da India, verdadeiramente renovaram a ode portugueza. A innovação de que as elegias *A Leão XIII* são a segunda tentativa publicada, pois que outras existem inéditas e virão breve à luz, faz parte, diz-me elle na carta citada, do seu programma, ~~–q~~ue é aproveitar quanto possivel todos os thesouros verbaes (do nosso idioma, e unir — ah! si o alcançarei um dia! — a paixão moderna ao puro sentimento da belleza antiga." (VERÍSSIMO, 1901, p.1).

Magalhães de Azeredo confessa um desejo extremamente simpático a leitores modernos: realizar uma síntese que não desperdice nenhuma expressão poética, e que una, em uma só obra, as belezas da Tradição e da vontade de inovar.

Apesar de uma possível, como se suspeitou acima, timidez literária, Magalhães de Azeredo não desanimou ante estas primeiras críticas (ou com a indiferença de outros críticos): coligiu suas primeiras elegias, escreveu outros poemas e publicou, em 1904, seu livro dedicado totalmente à métrica bárbara: as *Odes e elegias*.

4.2 A crítica após 1904

4.2.1 Medeiros e Albuquerque

Em abril de 1904, meses antes da publicação das *Odes e elegias*, Magalhães de Azeredo publica o poema *Pela Campanha*, na revista *Kosmos* (AZEREDO, 1904a). O poema agrada a certos leitores insignes, como atestam algumas fontes. Uma delas é a carta de Joaquim Nabuco, amigo do poeta, que lhe envia notícias a propósito de seu recebimento do livro, e de sua impressão acerca dos novos metros:

> Há dias recebemos as suas *Odes e Elegias*, mas estávamos, o Graça e eu, nos últimos instantes da despedida e por isso não lhe agradeci antes a minha parte da valiosa remessa. Não sei por onde anda dona Luísa Ferreira, o exemplar dela fica em depósito comigo até se esclarecer êsse mistério. Sinto-me mais do que incompetente, incapaz, para julgar um livro como o seu. O novo metro parece-me perturbar igualmente os nossos hábitos da prosa e da poesia, pelo menos os meus, e já agora é tarde para os mudar. Mas que mestria de língua e de prosódia a sua! O Graça, mais que todas, gosta de *Pela Campanha*. Eu não penso assim, esse ~~c~~árcere ambulante", e a sua filosofia erótica, lembra-me a abadessa de Jouarre em um fiacre de Paris. Há versos nessa ode (ou elegia?) de grande beleza, verdadeiros ~~a~~*aromas raros de não sonhadas flores*", mas eu o prefiro ~~e~~otovia", como na Ode a Shelley. Quisera vê-lo no vôo sempre ascendente. Porque há em versos seus, hoje o reconheço, o vôo shelleyano, e isto é dizer muito. (NABUCO, 1904 *apud* NABUCO, 1949, p. 184. grifo do autor.)

Pela Campanha narra — belamente, a nosso modo de ver — uma fuga de amantes em uma carruagem, descrevendo ao mesmo tempo o cenário natural, as populações deste cenário pleno de História, e as oscilações emocionais vividas pelo par. Tendo isto em consideração, Joaquim Nabuco provavelmente gracejava com a história de D. Carlota de Bourbon, forçada pelo pai a ser freira no convento de Jouarre; tornada abadessa, fugiu em uma carroça de feno e se casou com o príncipe Guilherme I de Orange-Nassau, o Taciturno.

Apesar dos elogios, e apesar das disputas por poemas preferidos — Graça Aranha preferindo *Pela Campanha*, que enfadava Joaquim Nabuco, preferidor da *Ode a Shelley* — claro está que o livro não agradou tanto ao remetente da carta. Os motivos transcritos são os mesmos já dados por Medeiros e Albuquerque e José Veríssimo: os metros causam-lhe uma perturbação nos ~~h~~ábitos da prosa e da poesia".

As próximas referências que se encontram às *Odes e elegias*, nos periódicos divulgados imediatamente após sua publicação, vêm novamente de Medeiros e Albuquerque (ainda sob o pseudônimo J. dos Santos, em sua mesma coluna *Chronica litteraria*) e de José Veríssimo.

Desta vez, Medeiros e Albuquerque se obrigou a dedicar mais atenção à novidade de Magalhães de Azeredo. Ao invés de condenar seus versos, chamando-os de *prosa*, Medeiros e Albuquerque os reconheceu como relevantes ante o *Zeitgeist*, tomando-os de exemplo para ilustrar uma relativamente longa explanação acerca das mudanças ocorridas no gosto literário, ora consideradas sintomas de decadência, ora de necessária e talentosa inovação.

> Mais de uma vez, aqui mesmo, se tem fallado da transformação que a fórma poetica está soffrendo. Parece de facto incontestavel que a poesia — na accepção technica da palavra — está em franca decadencia. Podem alguns achar que é um fenômeno passageiro. A outros se affigura que é o termo natural de uma evolução. Não é que

> se deva crêr que vão amanhã todos os poetas deixar de fazer versos. A agonia da metrificação durará ainda por muito tempo. Mas o ~~v~~erso", medido, contado, com os acentos tonicos regularmente distribuidos, é uma sobrevivencia. Tende a extinguir-se. A estas horas, não ha no mundo, nenhum grande poeta de fama universal, como houve no tempo de Byron, de Goethe, de Victor Hugo... Diante desta visivel decadencia, ha alguns que procuram achar fórmas novas de metrificação. O cuidado um pouco mecanico do numero regular de syllabas, de rima rica e opulenta, passou inteiramente. Não se compreendem hoje as preoccupações de um Banville. Poucos poetas francezes foram mais rigorosos na concepção antiga de fórma poetica. Nenhum, em compensação, envelheceu tão depressa. Por isso, alguns poetas modernos procuram dar ás suas composições uma liberdade maior de rythmos. Seus versos são irregulares: não se arrumam, eguaes e direitinhos, partidos em fatias do mesmo tamanho, symetricamente dispostos. Todas as metrificações se seguem, sem nenhuma regra apparente. Dizem alguns dos partidarios da velha poesia que nada é mais facil. Experimentem e verão! Com alguma pratica do mechanismo do verso, um poeta regular, que tenha ideias a exprimir, tem a certeza de que agradará ao menos ao ouvido do que o lêrem, desde que adopte qualquer metrificação consagrada. Póde ser chato, banal; mas irá, na cadencia usada, dizendo o que pretende. Já não succede o mesmo com o rythmo livre, com a sucessão irregular dos versos. É, na occasião, para cada caso especial, que o auctor tem de procurar a harmonia desejada, a unica que naquela hypothese deve servir. É-lhe forçoso, á vista disso, achar pensamento e fórma: não lhe basta, por assim dizer, vasar o pensamento em um molde já feito. Quem lê as poesias do grande poeta belga Verhaeren é que sente bem como é dificil ajustar com precisão aquelles elementos: são, ás vezes, vôos sublimes; mas são, outras vezes, quédas lamentaveis. (SANTOS, 1904, p. 3)

De modo semelhante a José Veríssimo, Medeiros e Albuquerque, um pioneiro do Simbolismo no Brasil, atestou perplexidade ante a virulência das vanguardas, e dificuldade de digerir as crescentes liberdades estéticas requisitadas por um número de poetas mais jovens. A despeito disso, procurou, também como José Veríssimo, demonstrar publicamente que compreendia e apoiava a busca por ritmos diferentes, mais livres, menos regulares ou de regularidades distintas das mais tradicionais, ou mais banais. Nos termos em que professaram apoio às vanguardas, os dois acadêmicos exerciam uma retórica prudente, seja por realmente praticar alguma desconfiança de seus próprios hábitos e gostos, seja apenas para poupar suas reputações não importa quem sejam os vencedores. De todo modo, seus artigos testemunham a conturbação estética em que viviam os homens de letras da *belle époque*.

Quase na metade do artigo, Medeiros e Albuquerque enfim se refere ao livro de Magalhães de Azeredo:

> Magalhães de Azeredo não partilha talvez este modo de vêr. Mas tambem a elle se affigurou que era possivel enriquecer a poesia com outras fórmas; e com o seu espirito contemplativo, pouco amigo de audacias revolucionarias, pensou em uma tentativa que approximasse o verso portuguez da poesia latina. Essa tentativa elle a apadrinha com o nome ilustre de Giosuè Carducci, que escreveu as celebres Odes barbaras. O que, porém, melhor lhe defende as Odes e elegias é a sua propria belleza — belleza grande, belleza real, belleza, que se imporá a quantos saibam ler esses versos magnificos, apezar de lhes faltar a rima e a cadencia usual da versificação corrente. (SANTOS, 1904, p. 3)

A observação é realmente curiosa. Magalhães de Azeredo é, notavelmente, um poeta e um homem conservador. Ainda assim, aspirou ser conhecido por contribuir à literatura brasileira com inovações formais bastante radicais, em comparação à prática corrente. O Modernismo acostumou as gerações seguintes a equacionar vanguardas e discursos liberais, o que não era necessariamente verdade nas literaturas do começo do século XX. É prudente esperar que todas as facções possíveis nos espectros estético e político tenham sido representadas por vanguardas artísticas, musicais, literárias e de outros modos de expressão.

Note-se, ao fim do parágrafo, que o crítico ainda se ressente por ~~–fa~~ltar a rima e a cadencia usual da versificação corrente". Mas, desta vez, ao invés de considerar os versos *muito boa prosa*, reconhece seu *status* de poesia — de boa poesia! — indicando uma uma beleza ~~–g~~rande", ~~–re~~al", que ~~–se~~ imporá a quantos saibam ler esses versos magnificos". A diferença agora está em que estes versos necessitem de um recitador profissional.

> Certo, não me parece que seja essa a liberdade que exige a poesia moderna: ella quer ainda mais. Mesmo nos versos barbaros de Magalhães de Azeredo ha ainda uma regularidade excessiva. A verdade é que ninguem pensa normalmente por jactos regulares de syllabas contadas, que lhe vão esguichando certinhas do cerebro... Mesmo, porém, nos moderados limites de sua audacia, os versos de Magalhães de Azevedo [*sic*] teem uma ductilidade de expressão, que seria dificil obter com as peias do parnasianismo. Esses versos reclamam, entretanto, uma virtude que os outros não pedem em tão alto grao: precisam ser bem lidos. E a sciencia não é facil. Postos na bocca de alguem que os fizesse valer, imagino que realce adquiririam! São como certas musicas de grandes compositores fantasistas, que não podem ser tocadas por qualquer executante. (SANTOS, 1904, p. 3)

As mudanças na forma de escrever poesia poderiam requerer, talvez, mudanças na forma de ler poesia. Sugere o crítico que as *Odes e elegias* necessitem, talvez, de um bom ator ou declamador, tal como uma partitura necessita de um bom intérprete.

Mas Medeiros e Albuquerque, pelo menos em certo momento de sua vida, acreditava que bons, verdadeiros versos deveriam se sustentar independentemente da atuação do ledor. Em 28 de outubro de 1898, na mesma coluna *Chronica litteraria*, Medeiros e Albuquerque elogiou entusiasmadamente *O Badejo*, peça escrita em versos por Artur de Azevedo, ~~–o~~ grão-mestre do theatro brazileiro" (SANTOS, 1898, p. 2). Os versos lhe pareceram muito bonitos porque soavam-lhe muito naturais. Em função do elogio, seguiu:

> A propósito disso, uma discussão surgio na imprensa: *devem os versos ser pronunciados como prosa?* — Arthur Azevedo pensa que não; eu penso que sim. [...] Não é ao actor que cabe assignalar com a pronuncia onde termina um verso e começa outro: que o auctor, se assim quer, o force a isso pelo sentido, pelas palavras

> escolhidas para os accentos tonicos. Antes de tudo, essas palavras devem exprimir qualquer cousa; ahi está o essencial para o espectador. A nota justa de uma emoção, a expressão exata de uma idéa só se faz com determinadas palavras pronunciadas de um modo determinado. Compassar um arranco de colera, por sua natureza desordenado e vehemente, na cadencia embaladora de versos fortemente rythmados é, por força, um erro. (SANTOS, 1898, p. 2)

A opinião do dramaturgo e sua prática no teatro são contrastadas por Medeiros e Albuquerque para realçar seu ponto de vista. Explica as diferentes doutrinas das escolas francesa e italiana; esta, mais natural e próxima do que pensa, aquela, corrente, afetando a dicção para que se realce cada cesura, tônica e fim de verso.

> *Verso lido como prosa, é prosa* — disse mais ou menos, creio eu, Arthur Azevedo. Escreva os seus ponta a ponta, como se prosa fossem, mande el-os por alguem que saiba ler (raro merito!), dando ao sentido das palavras seu valor exacto, e dirá se ha meio de reduzil-os a prosa! Ai dos versos que precisam ser *badalados* para revelarem que não são prosa! (SANTOS, 1898, p. 2)

É curioso que Medeiros e Albuquerque valorize quem ~~–sa~~iba ler" poesia, o que seria aparentemente uma contradição com o que disse. No entanto, saber ler, para ele, é justamente dar ~~–a~~o sentido das palavras seus valor exacto", ou seja: não proferir as frases em entonações que sirvam mais ao metro do que à sintaxe.

Deste modo, não se deve esperar de Medeiros e Albuquerque muita boa vontade aos versos das *Odes e elegias* se o livro exigir um modo de leitura especial. E, como já dito, o crítico pensa que o livro exige.

É difícil localizar a posição do autor entre a exigência dos que querem a maior liberdade formal o possível, e os espíritos mais conservadores. O mistério é ainda maior quando um espírito conservador como o do jovem Magalhães de Azeredo é o mesmo que causou tanta estranheza aos colegas mais velhos com sua inovação.

Num momento Medeiros e Albuquerque parecia concordar que a liberdade azerediana possuía ~~–a~~inda uma regularidade excessiva", pois ele mesmo diz que ~~–n~~inguem pensa normalmente por jactos regulares de syllabas contadas, que lhe vão esguichando certinhas do cerebro..." (SANTOS, 1904, p. 3) para contestar a novidade das *Odes e elegias* em sua condição de verso mais livre do que o usual. Neste sentido, Medeiros e Albuquerque se mantém coerente com sua própria carreira de poeta: muito autores o consideram o primeiro simbolista nítido no brasil, antes mesmo dos *Broquéis* de Cruz e Sousa (RAMOS, 1979, p. 229).

Logo em seguida defende a obra, atestando-lhe ”uma ductilidade de expressão, que seria dificil obter com as peias do parnasianismo” (SANTOS, 1904, p. 3). A solução parece estar na frase seguinte: ~~—~~Esses versos reclamam, entretanto, uma virtude que os outros não pedem em tão alto grao: precisam ser bem lidos.” (SANTOS, 1904, p. 3). Para Medeiros e Albuquerque, outras inovações, mesmo sendo mais audazes do que as de Magalhães de Azeredo, soam mais próximas da prosódia da língua coloquial (e de fato, uma das principais acusações ao que se convencionou chamar *verso livre* foi a sua indistinção entre o uso vulgar e o poético da língua), ao passo que os metros bárbaros exigiam uma leitura bem informada e treinada.

> Nos versos de Magalhães de Azeredo ha, entretanto, qualquer coisa que tráe, na sua ousadia, — ousadia, que parece tender para o futuro, o grande amor do passado: é a escolha dos termos. Elle gosta das palavras nobres, das palavras poeticas. Preferirá sempre escrever *corsel* em vez de *cavallo*. Aquelle verso celebre de Victor Hugo deve pôr-lhe, no corpo inteiro, um arrepio de indignação e nôjo: ~~—~~Je nommai le cochon par son nom: pourquoi pas[44]?” A cada momento se encontram no seu livro *plectros, numes, Filomelas, thálamos, carmes*... São palavras domingueiras, que figuram ao lado de uma abundancia enorme de termos mythologicos, palavras e termos de grande gala, de que a poesia antiga usava e abusava. E é isso que dá uma feição singular ao livro de Magalhães de Azeredo, que, por um lado, é um surto de reformador, querendo romper com as convenções de hoje; mas, por outro lado, é uma volta ao passado, já porque elle rompe para adoptar uma fórma antiga, já porque volta a outras convenções, ainda mais rigorosas. (SANTOS, 1904, p. 3)

Não é inequívoco o parecer de Medeiros e Albuquerque, como no artigo de 1901, em que claramente reprova a métrica clássica em português. Mas percebe-se pelo tom, pelo sutil censura à dicção (isto é, à escolha lexical), que o elogio final, como parte dos elogios analisados até agora, contém um tanto de asteísmo.

4.2.2 José Veríssimo

As *Odes e elegias* foram publicadas no fim do ano de 1904; no começo do ano seguinte, em 1905, José Veríssimo volta a escrever sobre os metros bárbaros de Magalhães de Azeredo, na mesma revista *Kosmos* que lançou *Pela Campanha* (VERÍSSIMO, 1905). Utilizaremos, na transcrição e análise do artigo, a edição de 1907, coligida para a 6ª série de seus *Estudos de literatura brazileira*, por ser um texto mais completo e revisado. *Pela Campanha*, realmente, agrada aos leitores; o crítico desta vez está satisfeito:

---

[44] ~~—~~Nomeei o porco por seu nome; por que não?”

> Pela altura da sua inspiração, novidade da sua metrica, pureza da sua fórma e belleza da sua composição, são certamente a principal producção da musa brazileira o anno passado. Um dos seus mais formosos trechos, é, sem duvida, *Pela Campanha*. Vão os dous, o poeta e a mulher amada, no coche rápido, campanha romana em fóra, ~~j~~juntos, esquivos ao vulgo, ao mesma sol ciosamente esquivos, ditosos prisioneiros do seu proprio ardente desejo despotico", num raro e alto momento de amor. Naquelle extasis sublime da communhão profunda de duas almas que se fundem em uma só, apenas lhes apparecem como lembranças ou vistas fugidias a paizagem formosissima e suggestiva e os monumentos impressionadores das passadas éras, com as recordações que despertam, até nas almas dos amantes, ou nestas principalmente. É um momento de enlevo indizivel, aliás descripto pelo poeta com um gosto peregrino e uma rara delicadeza e sobriedade de traços. Mas a que enlevos respeita a desventura que em nós mesmos está? Uma idéa triste acode á bem amada, e de sua ~~a~~adorada boca esvaiu-se o mais terno sorriso, fazendo-se triste, triste de uma ineffavel tristeza" e ~~o~~os claros olhos de pranto se turvaram". No meio daquelle arroubo d'ave, chegou-lhe uma voz fatidica: ~~V~~Vossa ventura é breve". (VERÍSSIMO, 1907, p. 35-6)

Com exceção talvez de Josué Montello, décadas mais tarde, é José Veríssimo quem mais atenção dera ao projeto de Magalhães de Azeredo, dentre todos os que escreveram acerca de sua obra. Dedicou um artigo inteiro, o de 1901, à sua inovação, mesmo que não a visse com bons olhos, por considerá-la relevante para a literatura brasileira. Do mesmo modo, elegeu as *Odes e elegias* o livro mais importante do ano de 1904. Não poupa críticas, o que, por isso mesmo, destoa de outros textos mais elogiosos, que, no entanto, não parecem se envolver com os poemas da mesma forma. Seus elogios, por isso, soam tão seguros quanto suas críticas.

> Ha neste poema uma singular belleza de sentimento e de expressão, e, sem nenhuma das extravagancias e falsas exterioridades dos nossos pseudo-symbolistas, um real e profundo symbolismo. (VERÍSSIMO, 1907, p. 37)

Este é um grande elogio se se considerar a posição do autor acerca do simbolismo no Brasil. Como o habitual entre os membros fundadores da Academia, José Veríssimo já tinha declarado, inúmeras vezes, seu desgosto pelas qualidades que considera arrogâncias, incompetências técnicas, modismos e um mau gosto decadentista dos simbolistas brasileiros. Reconhece o valor do simbolismo, e os motivos que o causaram, mas não valoriza nenhum brasileiro que se lhe tenha abraçado, especialmente por achar que, como sempre, a moda veio atrasada ao país (VERÍSSIMO, 1904a, p. 108-17). Deste modo, com este elogio José Veríssimo reconhece no poema qualidades que não se encontram nem no que os simbolistas produziram, nem, claro, em um certo tipo de parnasianismo.

> Roma, com a sua incomparavel e exclusiva belleza e com as suas não menos incomparaveis e unicas memorias, produziu no Sr. Magalhães de Azeredo, joven bacharel sul-americano posto em contacto intimo com ella, não só a impressão de deslumbramento que a todas as intelligencias causa, mas uma affeiçào de namorado. Todos os poemas de *Odes e Elegias*, explicita ou implicitamenle, nos poemas especialmente consagrados á cidade ou ás suas glorias, ou nos versos ou phrases dos poemas de outro intuito, tudo emfim neste livro é um hymno de amor a Roma. Era quasi impossivel que amando-a assim, elle a não comprehendesse. Mas, como o seu amor, a sua comprehensão não foi talvez completa e inteira. Elle amou, não direi principalmente, mas somente, a Roma do passado, a Roma pagan e, contradição apenas apparente, mas que se entende, a Roma christan. Áquella foi buscar o que é talvez o melhor da sua inspiração, e até os seus metros poeticos. (VERÍSSIMO, 1904, p. 37)

Dissertando acerca da paixão de Magalhães de Azeredo por Roma (cidade em que vive desde jovem até o fim de seus dias), José Veríssimo descreve o que, para o próprio autor das *Odes e elegias*, é o mote principal do livro — a sensação que só um poeta ~~e~~strangeiro, e filho da América latina, podia ter sentido" (AZEREDO, 1932 *apud* AZEREDO, 2001, p. 263-4). Esse amor é o que José Veríssimo considera a melhor inspiração do livro, já que, como se verá, acha Magalhães de Azeredo um poeta comedido demais em relação à expressão sentimental. Ao mesmo tempo, os motivos por que o poeta ama a cidade são, para Veríssimo, complexos o bastante para merecerem elogio e censura:

> Poeta catholico, que acha meio de cantar um velho papa decrepito, o que não constitue precisamente o melhor, ou siquer o bom da sua obra, da qual é antes um *tour-de-force* ou um desafio ao bom gosto, não foi o seu catholicismo tão forte que se não pudesse fazer no seu engenho a conciliação da inspiração christan com a inspiração pagan. Aliás esse cambio não é novo, nem raro; a época mais gloriosa da arte e da literatura italiana não é sinão a realização delle, e tão forte foi a marca deixada pelo paganismo em Roma que a capital do christianismo, a cidade dos papas, após dous mil annos de o ser, ainda é, por muito, pagan. E não será talvez uma heresia ou uma blasphemia pensar que o que porventura mais contribuiu para conservar-lhe o caracter pagão foi justamente o ser a sede do catholicismo. A Renascença, que o foi principalmente do Paganismo, imprimiu de tal modo o seu estygma no papado dos Medicis e de outros papas artistas e literatos, diletantes apaixonados das letras gregas e latinas, colleccionadores eméritos e zelosos dos restos das artes plasticas romanas e hellenicas, que esta paixão da antiguidade acabou por criar na Cidade do Vigario de Christo uma atmosphera em que Vénus, Apollo, Baccho e o proprio Jupiter se sentiram sempre bem. (VERÍSSIMO, 1907, p. 37-9)

O anticlericalismo do crítico não perdoa a piedade do poeta, e se vê inspiração nos versos dedicados ao que chama de Roma cristã, atribui à marca, cultivada pela própria Cristandade, do paganismo original. Prossegue, para que não reste dúvidas sobre o que pensa a respeito:

> É ainda prova disso este formoso livro das *Odes e Elegias* do Sr. Magalhães de Azeredo. Não sei si não é a Roma pagan que principalmente impressiona e seduz este poeta catholico e o commove. No seu bonito canto *Roma*, é com certeza a essa que elle de preferencia se refere; são manifestamente as memorias do mais velho passado romano que lhe lembram, e o fazem divinizal-a:
>
> genuflexo o deponho,
> Propicio nume, aceita o meu dom,
> a um canto do altar glorioso.
>
> E bastaria contar os assumptos ou themas dos seus poemas para certificar-nos da ultima fonte da sua inspiração, essa inexgotavel fonte pagan, contra a qual luctou em vão o christianismo e que ainda é, dous mil annos depois de morto o paganismo, o único manancial verdadeiramente fecundo da inspiração poetica e da belleza esthetica; o unico donde haurimos o nosso amor da vida, o nosso sentimento da natureza, a nossa sensação da belleza, o nosso gosto da liberdade, até a nossa profunda aspiração do bem. (VERÍSSIMO, 1907, p. 39)

A temática pagã, aliada talvez aos três anos que José Veríssimo teve para se acostumar à nova métrica, parece ter favorecido a leitura que fez dos novos poemas de Magalhães de Azeredo. São vários os poemas que caíram em seu agrado:

> Leia-se em Odes e Elegias esse mimoso poemeto *Ás Abelhas*, digno de Anacreonte, ou o *Sarcóphago Antigo*, ou a *Estatua mutilada* e, principalmente, a bella, realmente bella ode, *Á Venus Capitolina*, de um sentimento tão justo e de uma arte tão rara. Que importa a restricção menos sentida que em dous versos põe o poeta á sua adoração, essa, sim, sincera, á ~~–g~~rande Mãi do desejo e da attracção fecunda", si todo esse poema, de um alevantado symbolismo, é da mais pura inspiração pagan?
>
> Ó Vénus, ó Perfeita, ó Deusa eterna,
> Venus deliciosa e formidável!
> Sim, a ti é que eu canto,
> a ti se ergue o meu verso !
> .....
> A ti, Deusa do Amor, como elle eterna,
> minha voz sobe. (VERÍSSIMO, 1907, p. 40).

Tece em seguida um raciocínio com que demonstra a beleza dos novos poemas cristãos, e o porquê de tal beleza ser, na verdade, uma inspiração puramente pagã. Para expor tal raciocínio, citaremos o texto com longos trechos de versos, necessários para se entender como José Veríssimo argumenta.

> A belleza deste canto está na idéa da sobrevivencia de Venus, como deusa do sentimento eterno, a todos os outros deuses mortos pelo desapparecimento ou transformação dos sentimentos que representavam ou a que presidiam.
>
> Os outros deuses foram-se: o paterno
> Jove, que do alto Capitolio, ás gentes
> leis e raios mandava;

> Juno, a de olhos bovinos,
> grave e ciumenta Esposa;
> Athene, do elmo archaico nobremente
> coroada, e do pallio revestida,
> na égide a tragica e feróz cabeça
> de Medusa ostentando;
> Hermes, o astuto, de eloquencia armado,
> Neptuno, o austero socio de Anfitrite,
> Vulcano o coxo, e o seu rival ditoso,
> Marte, senhor das torres e muralhas...
> toda essa augusta multidão risonha
> ou severa, benigna
> ou funesta partiu. *[sic]*
> .....
> Mas se dobrar os joelhos, se offertar-te
> o incenso ritual eu já não posso,
> que a um unico Senhor minha alma agora
> tal homenagem rende,
> porque não te amarei como sublime
> modelo, como emblema
> raro de perfeição, como adoravel
> symbolo ideal do Feminino Eterno?
>
> Estamos longe da Virgem Maria; o emblema raro da Perfeição, o symbolo ideal do Eterno Feminino, é Venus: e nem ao menos a concepção de Venus como não sendo
>
> a Mãi funesta
> dos grosseiros, venaes, torpes amplexos
> das obscenas orgias
>
> mas a
>
> formosa e serena
> Deusa, do firme pedestal marmóreo
>
> que tambem ―funde em perpetua alliança os corações e inspira o meigo, o casto affecto, o austero culto do sacrificio e a mutua fé perenne", é puramente christan. Já os mesmos pagãos que a inventaram, a tinham concebido como Urania e Pandemica, e ella foi em Roma a Concordia, a Conciliadora, Libertina*[sic]*, a deusa da morte e a Geradora, a fundadora das familias. (VERÍSSIMO, 1907, p. 40-2)

O trecho citado, de *À Vênus Capitolina*, entrega realmente uma certa retórica, na poesia de Magalhães de Azeredo, que faz transparecer uma devoção a deuses pagãos, submetida à devoção maior — professadamente a verdadeira devoção — ao Deus único dos cristãos. É uma retórica classicizante, utilizada por muitos poetas de expressão portuguesa desde, no mínimo, o Renascimento; observa-se, por exemplo, no canto X dos *Lusíadas*, no célebre discurso da deusa Tétis a Vasco da Gama explicando-lhe a Máquina do Mundo.

Tétis, primeiro, diante do capitão português, declara ser apenas um ―fingimento", juntamente aos outros deuses clássicos; em seguida afirma que nomes como Júpiter, por exemplo, por conta do insistente uso humano, servem para, além de fazer versos, nomear atributos divinos (como a Prudência) ou fazer confundir anjos a deuses:

> Aqui, só verdadeiros, gloriosos
> Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,
> Júpiter, Juno, somos fabulosos,
> Fingidos de mortal e cego engano.
> Só pera fazer versos deleitosos
> Servimos; e, se mais o trato humano
> Nos pode dar, é só que o nome nosso
> Nestas estrelas pôs o engenho vosso.
>
> E também, porque a santa Providência,
> Que em Júpiter aqui se representa,
> Por espíritos mil que têm prudência
> Governa o Mundo todo que sustenta
> (Ensina-o a profética ciência,
> Em muitos dos exemplos que apresenta);
> Os que são bons, guiando, favorecem,
> Os maus, em quanto podem, nos empecem;
>
> Quer logo aqui a pintura que varia
> Agora deleitando, ora ensinando,
> Dar-lhe nomes que a antiga Poesia
> A seus Deuses já dera, fabulando;
> Que os Anjos de celeste companhia
> Deuses o sacro verso está chamando,
> Nem nega que esse nome preminente
> Também aos maus se dá, mas falsamente. (CAMÕES, *Os Lusíadas* X, 82-4)

Do mesmo modo, a *persona* poética em *À Vênus Capitolina* ressuma sua estratégia de conciliação entre o pagão e o cristão: Vênus, para ele, é um –sublime modelo", –emblema raro de perfeição, um –adoravel symbolo ideal do Feminino Eterno". Em outras palavras, Vênus não é uma deusa, mas um modo de simbolizar algo real, vivo e presente: a feminilidade dos seres e das coisas no mundo.

É claro que tal conciliação é um recurso bastante convencional, e que não responde nenhum grande problema estético, político ou religioso, no século XIX. Magalhães de Azeredo filiou-se, apenas, a uma tradição retórica, demonstrando com isso sua posição de homem cristão e, ao mesmo tempo, apreciador de valores clássicos. Mas o poeta executa sua estratégia de uma forma inequivocadamente novecentista, ao se referir a uma abstração, em maiúsculas, indicativa de processos ou atributos naturais. Assim se portava a escrita científica da época, a filósofica (o –Eterno Retorno" nietzscheano, por exemplo), e a poética — dos simbolistas, especialmente, mas de vários outros poetas do momento, como Augusto dos Anjos[45].

[45] Neste poema, Magalhães de Azeredo se aproxima de Augusto dos Anjos não apenas na grafia, como se depreende deste trecho: –[...] Aqui se quebra, / em contorsões de músculos e de almas, / um jugo secular — de bronzeas vergas / tenha-o feito a Violencia, ou de flexiveis, / inextricaveis malhas a Mentira / de mil faces e

Apesar de tudo, a síntese azerediana do clássico e do moderno, em sua modalidade métrica, continua desagrando a José Veríssimo, independentemente, diz ele, do êxito de poetas europeus reconhecidamente grandes, como Giosuè Carducci:

> Da sua innovaçáo metrica, pouco direi agora, pois não podia fazer sinão repetir-me[46]. O velho Castilho António, que si como poeta é secundário, pois não passou de um rapsoda, é como versejador o mais prodigioso da lingua portugueza, e tinha nesta matéria uma incontestável competência, não admittia pudessem vingar tentativas como a renovada pelo Sr. Magalhães de Azeredo, de introduzir na poesia da nossa lingua os versos de medição latina. Assim escreve elle no seu Tractado de Metrificação: ~~–~~A tentativa não já moderna, mas em que tanto insistiu o nosso, aliás bom engenho, Vicente Pedro Nolasco, de fazer versos portuguezes hexametros e pentametros, é uma quimera sem o minimo vislumbre de possibilidade. Carecendo de quantidades, condição indispensavel para os onze pés do disticho, o portuguez nada mais póde que arremedal-o, como um João de las Vinhas, mechido por arames imitaria os passos, gestos e acções de um actor vivo e excellente...” (Lisboa, Typ. Nacional, 1889. Creio aliás que o meu exemplar é uma contrafacção brazileira). Repito, pois, que a innovação do Sr. Magalhães de Azeredo ainda me não conquistou de todo e continuo a preferir a poesia nos nossos velhos metros habituaes, sem se me dar do successo que possam ter obtido na Italia os poetas, alguns realmente grandes, como Carducci, que ali introduziram modernamente os versos latinos. (VERÍSSIMO, 1907, p. 43-4).

Mas neste segundo artigo, José Veríssimo desenvolve algumas razões interessantes para seu desagrado, por não se tratarem, supreendentemente, de razões de natureza métrica. O crítico acusa o temperamento poético de Magalhães de Azeredo, chamando-o ~~–~~frio” e ~~–~~eomedido” em excesso; tais qualidades contrastariam com o lirismo tipicamente brasileiro, ~~–~~eom o qual o seu éstro, neste livro, não tem nenhum ponto de contacto” (VERÍSSIMO, 1907, p. 45). Pois tal disposição psicológica, aliada aos metros bárbaros, tornavam os poemas sem cor, mal temperados, próximos demais de um ~~–~~arcadismo”.

Esta mesma prevenção ressoa em textos críticos anteriores, formulados por Medeiros e Albuquerque. Em 1900 Magalhães de Azeredo publicou *Baladas e fantasias*, livro de contos num estilo conhecido por *poema em prosa*, forma literária que desagradava muito a Medeiros e Albuquerque, mas que era uma tendência de certos escritores daquele tempo, graças a Baudelaire, e sendo muito praticada no Brasil, por exemplo, por Coelho Neto. O cronista, que ainda assinava J. dos Santos, julgou o livro:

---

nomes... — Lá, um povo / nasce; outro, declinando a ellipse longa / da sua história, tábido agoniza, / (e com vinho e canthárides o corpo / galvaniza talvez, quasi cadaver, / e em convulsões de paroxismo extremo / hediondamente ri...) (AZEREDO, 1904b, p. 121).

[46] Refere-se, como uma nota de rodapé no texto original aclara, a artigo de sua 4ª série dos *Estudos de literatura brazileira*, já referido neste trabalho (VERÍSSIMO, 1904b).

> [...] é um escritor sóbrio e correto. Seu estylo é desataviado e singelo. [...] não tem muita vida no que escreve. Possue, ao contrário, uma graça *miévre*, delicada, melancolica. Sente-se a sua preocupacção em só exprimir sentimentos muito aristocraticos, não pelo requinte agugo das sensações, mas pelo tom um pouco enfastiado de quem olha de cima para as baixas cousas do mundo... [...] Sem duvida, os que prezam a boa linguagem apreciarão a limpidez do seu estylo, cuja singeleza correntia tem ás vezes sabor de classicismo. Mas essa virtude arrasta comsigo um vicio: é a falta de vida, de animação. Poucas vezes n'essas paginas suaves e meigas ha alguma vibração mais forte. Certo, não vai meu reparo até á tolice de pedir que um assumpto, de sua natureza triste e apagado, seja tratado com violências de linguagem. Mas ha, mesmo no dizer das cousas mais delicadas, modo de fazel-o com vivacidade e calor. (SANTOS, 1900, p. 2)

É a mesma reclamação de José Veríssimo: o poeta não se expõe verdadeiramente — não se *entrega* — a um público ávido de expressividade; sente-se falta, em sua poesia, de *comoção*: de que o leitor possa *conectar-se* a uma individualidade expressiva.

No fim do artigo, por diplomacia ou por justeza, Medeiros e Albuquerque valoriza o livro, reconhecendo-lhe suas qualidades e recomendando-lhe a certos tipos de leitores, diferentes de si. Diz, também, que esta sobriedade excessiva de estilo é uma escolha muito consciente do autor, que poderia fazer diferente, como eventualmente o faz:

> E, se eu me animo a estas observações, cuja justiça ou injustiça outros apreciarão, é porque o escriptor das *Balladas* sabe, quando quer, ter essa precisa viveza de estylo. Em alguns dos contos d'este mesmo volume, como entre outros *Em alto mar*, ha a animação que eu reclamo. Se falta nos demais, sente-se bem que é porque o auctor prefere outra nota. (SANTOS, 1900, p. 2)

Em estilo mais amistoso, escrevera, em 1902, acerca de *Horas Sagradas*:

> É sempre o mesmo escriptor fino, delicado, aristocrata, um pouco maneiroso, um pouco feminino. Na prosa, essas qualidades nem sempre são virtudes. Mas no verso esse feitio é tão acceitavel como os melhores.
> [...]
> É assim, por indole, naturalmente. Tão naturalmente que mesmo nas poesias de caracter bellicoso, como a que elle dirigio á Grecia em 1897, o seu ardor guerreiro é sobrio, contido, delicado. *Delicado* — parece ser mesmo o epitheto que mais suscitam os seus trabalhos.
> — Mas são bons?
> — Leiam esta primeira estrofe de *Matinal*:
>
> —Vem! As aves accordam na floresta;
> Gorgeios cruzam-se no espaço;
> e a luz nascente — luz de goso e festa —
> enlaça o mundo em fulgurante abraço.
> O sol que, meridiano, as flôres cresta,
> é brando e delicado agora;
> que elle os olhos te affague e as negras tranças...
> Ergue-te, vem! e joviaes crianças,
> vamo-nos juntos pelo campo fóra!

> Não ha nas idéas nada de novo. Mas ha a belleza e a graça da fórma simples, límpida e cantante. (SANTOS, 1902, p. 3)

A dicção pautada, comedida de Magalhães de Azeredo é reconhecida como *fria*, por José Veríssimo, e como *feminina*, por Medeiros e Albuquerque. Este, em seu artigo, continua, reconhecendo curiosamente no estilo regrado das *Horas Sagradas* uma vontade de experimentação formal:

> São da ode civica á Grecia estas duas estrophes, compostas quando a velha nação de Homero estava em guerra com a Turquia:
>
> —Tornem os dias imperecedouros
> de Athenas elegante e Esparta rude;
> colha outra vez a tua juventude
> com os louros da arte e da destreza, os louros
> da civica virtude!
>
> O sol dos fortes no levante assoma,
> Chamando-te á palestra dos athletas;
> E no teu nobre e limpido idioma
> Vibra o canto dos classicos poetas."
>
> [...] cedendo a uma tendência perfeitamente justificavel, o auctor prefere sempre as fórmas livres de metrificação em que os metros mais diversos se entrelaçam, vestindo o pensamento sem constrangêl-o no aperto das distribuições symetricas, enfileiradas e rígidas. É um bello livro. (SANTOS, 1902)

Não se deve esquecer que o que se chamavam —formas livres" à época poucas vezes corresponderia ao que hoje chamamos verso livre. Mas, como discutido anteriormente, os poetas e leitores de poesia, durante a *belle époque*, costumavam demonstrar muito interesse em variações rítmicas, e isso poderia se manifestar desde pequenas liberdades métricas até grandes reformulações formais, como as das *Odes e elegias*, por um lado, e os experimentos futuristas e simbolistas, por outro.

Ainda sobre os juízos de Medeiros e Albuquerque que consoem com os de José Veríssimo, há a crítica de *Procelárias*, livro de estreia de Magalhães de Azeredo, muito bem recebido na *Chronica Litteraria*. A metrificação, diz o crítico, é —correctissima", e —o verso sabe ser meigo, ser grave, descrever e narrar" (SANTOS, 1898, p. 2). Superficialmente o texto é todo elogioso. Porém há uma espécie de elogio ambíguo na afirmação do jornalista que Magalhães de Azeredo, de —inspiração meiga e calma", —não tem a nota vibrante das poesias de combate e exclue cuidadosamente a dos amores lascivos. Não ha uma pagina irritante ou suspeita em todo o seu livro." (SANTOS, 1898, p. 2). Talvez esta falta de irritação

ou suspeição fosse o que faria falta, anos mais tarde, ao gosto de José Veríssimo, que lamentou não se comover de verdade com as *Odes e elegias*.

> E si o nosso gosto romantico póde achar nos poemas do Sr. Magalhães de Azeredo o defeito da frieza, de uma serenidade que sempre nos parece mal nos poetas, uma falta de paixão vehemente, de enthusiasmo e de eloquencia que esfria em nós o apreço por não nos provocar a admiração, que em nós só vai ao que nos affronta ou commove, provem isso desta sua inspiração classica e pagan. Mas eu não diria todo o meu pensamento, si só a ella attribuisse esses senões, si o são. Creio que não lhe é extranha — e peço desculpa si commetto uma indiscreção dizendo-o — com o temperamento pouco exuberante do poeta, a sua mesma situação social de diplomata, de christão, de habituado de uma Corte, e da Corte Pontificia. É, pelo menos, a isso que devemos as suas Elegias a Leão XIII, porção inteiramente secundaria, mas representativa, da sua obra. Toda a belleza real, e até a novidade e ainda a originalidade dos themas das *Odes e Elegias*, não lhe tiram aquellas falhas, tão sensiveis ao nosso gosto — não discuto si bom, si mau — do vistoso, do brilhante, do ardente. Em poesia ficamos no subjectivismo lyrico, dolente, cantante, inflammado e rhetorico tambem. Adoptando os chamados metros barbaros ou os pentametros e hexametros latinos, sem rima, da composição dos seus versos, mais lhes avultou o poeta o caracter que acaso os torna menos bemvindos á maioria dos leitores. [...] E esses versos no Sr. Azeredo augmentam o que ha no seu estro de frio, de comedido, de reportado, e como que também o que ha na sua inspiração de secco e timido. Outro defeito delles, antolha-se-me ao menos, é que, como o verso solto ou branco, estes metros favorecem a prolixidade e a diffusào, de que é exemplo nestes poemas o de *Villa Doria*. Não que haja nos poemas de *Odes e Elegias* sómente seccura e frieza; já procurei mostrar a forte emoção que ha em *Pela Campanha*, e que se encontra tambem, apenas com menos vigor, no *Rouxinól do Palatino*, na *Venus Capitolina*, na *Infancia dos Faunos* e em outros. A sobriedade é uma das virtudes do Sr. Magalhães de Azeredo; somente a sua sobriedade, a sua temperança artistica é talvez um pouco rigida de mais e, principalmente, está em desaccordo com o lyrismo brazileiro, com o qual o seu éstro, neste livro, não tem nenhum ponto de contacto. Não me atrevo a dizer si este caracter da sua nova poesia lhe vem do seu proprio temperamento poetico, si da formula metrica que adoptou. Como quer que seja, receio que este poeta, por tantos aspectos tão excellentemente dotado, não venha a cair no arcadismo. Falta á sua poesia a emoção das cousas profundas e realmente sentidas e, notavelmente, das cousas modernas, vivas, daquellas que nos tocam e interessam directa e indirectamente, que nos agitam e alvorotam, e o conflicto omnimodo e terrivel da vida contemporanea, com as suas duvidas, as suas negações, os seus desesperos, é estranho a ella. Um puro sentimento de belleza, de linhas, de cores, de expressões, de desenho, de sons, de formas, não basta já para commover-nos. A arte é uma forma, um meio de communicação entre as almas, é preciso que ella faça vibrar as nossas e vibre de accordo com ellas.
> Estes reparos e restricções, porém, não tiram ás *Odes e Elegias* o seu merito próprio de serem por vários titulos, como assignalei ao começar, a principal producção da musa brazileira neste anno de 1904. (VERÍSSIMO, 1907, p. 42-5)

O segundo senão ao uso dos metros bárbaros, como se pode ver, acusa os efeitos no andamento dos versos, que resultam arrastados e prolixos. O poema citado de exemplo, *Villa Doria*, é longo, e poderia ser defendido da acusação sopesando-se a variedade de assuntos que relaciona. Mas José Veríssimo tem razão: o poema se inicia retratando a chegada do Verão (em maiúsculas, tal como, mais adiante no poema, "Acção", "Pensamento" etc.) à *villa* como

a de um amante à casa da amada; somente para efetuar a metáfora, Magalhães de Azeredo utilizou todos os 21 primeiros decassílabos.

É curioso que José Veríssimo tenha utilizado de exemplo justamente um poema composto com o metro mais tradicional da língua portuguesa: o decassílabo. Os versos de *Villa Doria* são, em sua maioria, decassílabos heroicos, alternando-se aqui e ali com decassílabos sáficos. Não se pode acusar os metros bárbaros de incitarem a prolixidade, no caso, mesmo que se considerem os decassílabos imitações de hendecassílabos falécios.

Disse o crítico: "Outro defeito delles, antolha-se-me ao menos, é que, como o verso solto ou branco, estes metros favorecem a prolixidade e a diffusão, de que é exemplo nestes poemas o de *Villa Doria*." (VERÍSSIMO, 1907, p. 44). A frase faz parecer que *Villa Doria* foi escrita nos metros de que se falava antes — imitações de hexâmetros e pentâmetros latinos — e, *à semelhança do verso branco ou solto*, tais metros induziriam certos poetas à dispersão. Todavia o poema foi *efetivamente* escrito em verso "branco ou solto", o que no caso quis dizer que não apresentava nem rima nem estrutura estrófica regular.

De todo modo, José Veríssimo deixa margem à possibilidade de que o uso dos metros, mais do que os metros mesmos, seja a causa do que lhe desagrada nas *Odes e elegias*. Afinal, apesar de censurar a tentativa, apoiado no respeitável veredito final de Antônio Castilho, reconhece os resultados de Carducci, e declara-se, em outros textos, favorável a inovações como o verso "solto" e "livre" (VERÍSSIMO, 1904a). O problema é que sua imitação dos versos latinos "mais lhes avultou o poeta o caracter que acaso os torna menos bemvindos á maioria dos leitores" (VERÍSSIMO, 1907, p. 43); e este caráter preexiste aos metros escolhidos.

A discrepância entre a dicção azerediana um tanto *tímida*, falta de paixão, e do dito "lyrismo brazileiro", é a insistente nota fundamental da crítica de José Veríssimo. A clássica serenidade com que Magalhães de Azeredo opera nas *Odes e elegias* não "provoca a admiração, que em nós só vai ao que nos affronta ou commove" (VERÍSSIMO, 1907, p. 42). A maior parte das *Odes e elegias* lhe pareceu fugir dos conflitos da vida contemporânea, e de todas as flutuações emocionais que tais conflitos causavam; parecia, pensava José Veríssimo, muito difícil aos seus leitores conectar-se com a poética azerediana, empatizar com o que ela veiculava. Afinal, a arte deveria ser sobretudo um *meio de comunicação entre as almas*, e para que isso pudesse acontecer, a *persona* poética azerediana deveria se abrir para esta comunicação.

É possível que semelhante *abertura d'alma* tenha ocorrido justamente em *Villa Doria*, o poema mais criticado do artigo. Nele, o poeta divaga por temas e impressões, a princípio,

bastante leves, até desaguar em lamentações pessoais mais fortes, em que admite hesitações e fraquezas. Após a metáfora do verão e da *villa* como amantes, à guisa de proêmio, o autor enaltece a memória de uma paisagem que lhe evocara pensamentos e emoções — paisagem, pensamentos e emoções que, no entanto, são declaradamente suaves, serenas, e avessas às ~~in~~discretas, violentas alegrias" que talvez fossem justo o que faria falta a tantos leitores brasileiros, a quem José Veríssimo fez questão de representar:

> Dias de isolamento e paz, no encanto
> do mais formoso quadro, do horizonte
> mais claro, mais aberto á vista e á mente,
> não vos esquecerei! sítios suaves,
> onde as linhas, a côr, a luz não tinham
> indiscretas, violentas alegrias,
> brutaes sensualidades, mas apenas
> a graça melancólica e divina,
> que a pensamentos graves nos convida,
> não vos esquecerei! Selvas antigas
> de Genzano e Marino, bosque sacro
> de Diana, lago tenebroso e frio
> de Nemi, lago branco, azul e roseo
> do Castello, e tu, Villa, tu saudoso,
> senhorial abrigo dos meus sonhos...
> vós em minha alma um reino eterno tendes! (AZEREDO, 1904b, p. 109-10)

O proêmio termina com uma evocação de topônimos e alguma referência mitológica; padrão que se repetirá ao longo do poema. Após uma descrição da paisagem, que evolui para uma descrição da interação do poeta com os elementos naturais da *villa*, o poema realiza, com mais cuidado do que foram feitas as metáforas anteriores, uma fusão anunciada entre as imagens percebidas e as projeções do fantasista, que estabelece relações históricas, míticas e filosóficas entre as coisas, enriquecendo as sensações das coisas mais pequenas às maiores. As projeções se entretecem com alusões ao epicurismo de Lucrécio:

> unia o meu espírito á paizagem;
> via, transposto o breve, inculto fosso,
> vinhas em tôrno a mim, vinhas ao longe,
> em amplos trechos de planície, em faldas
> e cumes de collinas, plumbeas massas
> interminaveis de oliveiras, campos
> de trigo em gestos de ouro respondendo
> ao scintillar do sol, densos pomares
> e hortas humildemente uteis, rodeando
> casinhas brancas, trágicas ruinas
> de solares feudaes e ameadas torres,
> e porfim o Deserto dos latinos
> combates, e a fechal-o, os ceus tocando,
> o mar Tirreno, escudo enorme de aço...
> E chilravam cigarras, toutinegras

> e rouxinoes cantavam, e distante
> vinha, das lavras, em dolentes notas,
> o soluço das trovas populares...
> Assim toda a grandeza eu contemplava
> do scenario sem par, digno de Claudio
> ou Piranesi, mas o olhar attento
> não recusava ás pequeninas formas
> da Natureza: e os mais altivos sonhos
> e os mais fundos problemas do universo
> ia alternando com cuidados leves (AZEREDO, 1904b, p. 110-1)

Neste trecho, Magalhães de Azeredo torna deliberado e anunciado um recurso retórico que utiliza por quase todo o livro: o de entretecer percepções imediatas e imaginações que se lhe relacionam avidamente. O tema fundamental das *Odes e elegias* é o senso de maravilhamento que invade um estrangeiro, recém-instalado, advindo da periferia do mundo, ao se deparar com os cenários naturais e humanos da Itália. Tal recurso, portanto, foi uma tentativa de expressar a avidez com que a mente poética estabelece relações e fantasias a partir dos dados imediatos da consciência: videiras e arbustos ao longo de uma estrada são retratados no mesmo impulso que acontecimentos históricos e devaneios sobre o que pode ter acontecido em certas paisagens; formigas e deuses ocupam por vezes o mesmo conjunto de versos, como ocupam o mesmo fluxo de atenção do esteta. É um recurso que, se em *Villa Doria* parece ter pesado a mão, em *Pela Campanha* agradou aos resenhistas que encontramos.

> Um manto de velludo cobria as ruinas soturnas,
> dando-lhes um insólito encanto, uma versatil
>
> graça, uma airosa vida. Pela ampla, silente Via Appia,
> aqui, se abria em rosas um velho columbario,
>
> ali, uma quebrada columna os acanthos perdidos
> do capitel suppria com juvenis acanthos.
>
> Sobre musgoso leito, por terra, jazia uma estatua
> de efebo; nús os braços, da larga toga soltos,
>
> dir-se-ia que a molleza de um somno tranquillo e profundo
> tinham; como que o seio marmoreo, respirando,
>
> se erguia, se abaixava, com plácido, egual movimento.
> Mais de um sepulchro antigo, pela hera protegido,
>
> mostrava, entre a espessura, relêvos de pedra cinerea,
> e as feridas que o tempo nos flancos lhe rasgara,
>
> feridas que hoje — ó sorte piedosa! — são ninhos de mansas
> aves, abrigos quietos em que a violeta esconde
>
> as rôxas e flagrantes caçoulas. Com rude grandeza,
> em face do castello medievo dos Caetani,

o mausoleu surgia da nobre Cecilia Metella.
E ao longe, os acquedutos de Claudio dominavam.

Lá, onde outr'ora o vasto rumor elegante e festivo
da multidão romana reinava, onde as quadrigas,

rolando, as lages amplas tornavam sonoras, e, em densas
turbas, se atropellavam mílites e viajantes,

agora se estendia, solemne, inviolada, suprema,
a solidão. Apenas, lento, passava acaso,

algum pastor, as cabras ao monte levando; um camponio
velho, enrugado, adusto, guiando os bois morosos,

um pállido habitante do Agro, que a trêda malaria
consumia, uma forte, jocunda rapariga,

sobre a cabeça a rústica infusa sustendo, passavam;
mas sem nos ver passavam, absortos e calados... (AZEREDO, 1904b, p. 66-7)

Em *Villa Doria*, tal superposição de percepções e fantasias é sucedida por um evento central, que divide o poema em duas metades. A primeira, mais leve, consiste no alegre passeio já descrito acima. A segunda é composta por todas as inseguranças e vacilações do espírito após o discurso de um velho, com quem o poeta faz amizade.

Cada dia encontrava — simpathia
e costume fizeram-nos amigos —
um nobre velho, homem antigo, um sabio
[...]
como árvore de sólidas raízes,
pois, sem dobrar o orgulho do seu sangue
nem do espírito o aprumo soberano,
chegara, com sorriso de indulgencia
desdenhosa e magnánima, a tornar-se
dominador pacífico das cousas
e das gentes. No aspecto, na pujante
estatura, elle tinha a magestade
de um rei, tinha de um nume a fôrça calma.
O esplendor d'essa fronte, as rosas frescas
da sua tez, com a clemente graça
da sua bôca tão facunda, e as barbas
brancas, fluentes, longas, copiosas,
nesse ambiente clássico á memoria
Mentor conduziriam — veneranda
encarnação da lúcida Minerva —
se antes não recordaram certamente
o Júpiter de Fidias, pelas tardas
eras de leve envelhecido apenas...
E elle, a meu lado caminhando lento
por entre os renques de álamos, com terso
estilo adamantino, e tom robusto,
vibrante ás vezes, digno sempre e altivo,
o seu ideal humano me dizia,

> e o seu saber de experiencias feito.
> —Nós, entes de alma senhoril, nascemos
> para reinar." (AZEREDO, 1904b, p. 112-3)

Na conversa, o velho professa, com confiança inabalável, uma série de princípios anti-liberais: o conforto com hierarquias, a descrença na igualdade e nos valores modernos, a crença de que há uma vontade de submissão na Humanidade tão forte quanto a vontade de poder:

> [...] Cuidas que livres
> algum dia hão de ser? Não: sempre escravos
> de um ou de outro senhor. Os rudes filhos
> da plebe, que os excitam com miragens
> de illusorio porvir, querem dominio,
> querem reinar. E mais crueis tirannos
> serão, apenas opprimil-os possam,
> e opprimir-nos depois. Eia, a paterna
> missão de suavisar-lhes o destino,
> avoquemol-a a nós; que o doce jugo
> da gratidão ao nosso throno os ligue... (AZEREDO, 1904b, p. 113-4)

As convicções conservadoras do velho vão se tornando justificações para uma postura positiva ante à vida, nos moldes do que hoje entendemos ser a Vontade de Potência nietzscheana. As preocupações sociais, progressistas, são tidas como formas culpadas de não se viver a vida que já se vive: "—E eu, insano, / quando forte me sinto e venturoso / no meu palacio, de meus pais herdado" (AZEREDO, 1907b, p. 114), diz o velho, "—hei de semear espinhos no meu leito, / e insomnias de pavor nas minhas noites, / lembrando ignotas, vagas indigencias / que socorrer não saberia?" (AZEREDO, 1907b, p. 115). Nega a atitude dos que, ante as belezas do mundo, dizem a si mesmos que "—a Natureza é bella, / mas alheia, impassível", e às suas mulheres, dizem temerosos: "—Fragil é a tua formosura, / rápido o gôso, e o teu amor incerto"; o nobre velho, ao contrário, diz submeter-se a esses encantos como merecedor deles, gritando à mulher com quem ele se deita: "—— Favo puro de mel é a tua bôca, / teu corpo é vinho que embriaga os deuses, / e és tu só a nascente inexhaurivel / de uma felicidade sempre nova!" (AZEREDO, 1907b, p. 115).

As belezas e prazeres do mundo devem ser, segundo o discurso do velho, apreciados sem culpa, temperados com a virtude do controle das paixões, e defendidos com coragem, pois "—Dura é a luta, nesta era sem entranhas" (AZEREDO, 1907b, p. 116). Conclui seu discurso dizendo-se aliviado por poder morrer "—como um rei, que o reino sacro / dos seus não vê talado hórridamente / pelo ferro inimigo, e de cadeias / carregado, não segue no triunfo / o

vencedor barbárico" (AZEREDO, 1904b, p. 117); o mundo que conhece e valoriza morrerá depois dele, podendo viver e morrer, segundo ele mesmo, de forma impoluta.

A convicção de seu discurso é tamanha que o poeta se mostra abalado ao ouvi-lo, repetidamente, em suas conversas na *villa*. Todo o resto do poema são divagações de um espírito vacilante, sequioso de viver com a segurança e coragem que outros homens lhe parecem demonstrar possuir.

Se por partes o texto parece prolixo em suas metáforas e torneios, Magalhães de Azeredo utilizou-se realmente de alguma sutileza neste ponto do poema. É tentador pensar (e não há nada que nos realmente impeça de fazê-lo) que o discurso do velho fosse um manifesto do próprio poeta, ocupando o ponto central do poema e fazendo as vezes de eixo ideológico de todo o livro — todos os outros poemas silenciaram quanto a questões claramente políticas, fundando-se em temas pessoais, metafísicos ou puramente sensuais (cenas, paisagens, memórias, mulheres etc.). No entanto, o poeta se distanciou da postura do nobre velho em pelo menos três pontos. Em primeiro lugar, o próprio poeta não pensava e agia como o velho. Não refutou nenhum de seus argumentos, mas não *decidiu* nada acerca deles; o poeta se mostrou por demais hesitante para aderir a semelhante ideologia bucólica, monarquista e epicurista (ao menos no intenso tom afirmado pelo velho), e talvez a qualquer outra que se lhe sobrepusesse. Em segundo lugar — talvez como um corolário do que foi dito primeiro — um verso diz: "Eu o ouvia, invejando-o, respeitoso / até dos êrros seus" (AZEREDO, 1904b, p. 117), marcando uma distância inequívoca entre o que se transmitira e o que se realmente pensava. O velho era ouvido como se fosse o "tutelar Espírito da Villa / principesca" (AZEREDO, 1904b. p. 117), e, ao ser descrito em meio a elogios, o velho também foi retratado "com gastas ferramentas obsoletas, / de algum gélido túmulo exhumadas" (AZEREDO, 1904b, p. 117), o que não é, seguramente, marca de adesão do poeta ao credo do velho.

Em terceiro lugar, o poema parece guardar um sinal de ironia em relação ao discurso do velho, que se pode ler nos versos: "[...] — Esses que passam / — theorias intérminas de escravos / reveis ou dóceis — são de toda a raça, / de todo o clima" (AZEREDO, 1904b, p. 121).

Deste modo, Magalhães de Azeredo evitou, diplomaticamente, que o poema fosse engolido por um debate puramente ideológico, deixando o discurso funcionar como uma sugestão de manifesto. Ou, ainda, tal brevidade justifica ainda mais o discurso, já que, segundo a confissão do velho, não se deve desperdiçar as boas experiências com preocupações (políticas, progressistas, *modernas*) que lhes sejam alheias.

A força do discurso impulsiona, no poema, uma cascata de fantasias no espírito oscilante e sonhador do poeta:

> Dera aos preceitos frios de Epicuro,
> seu modêlo, um vigor de juventude
> ambiciosa e militante; e erguera
> dos sarcófagos mudos a soberba
> de seus avós — romanos orgulhosos
> das vestes laticlavias, medievos
> barões, flagello de casaes e burgos,
> magnates gosadores e theoristas
> da Renascença itálica... Esse breve
> thesouro lhe bastava, e em taes limites
> seu pensamento á larga se movia. (AZEREDO, 1904b, p. 117-8)

O poeta, em contraste, ~~[~~..] com tanta visão de eras e povos, / [...] debruçado sobre / a tragedia dos tempos, com cem olhos / abertos como os de Argos, para as sombras / do passado", se revela ~~o~~scillando [...] sempre, incerto e tímido..." (AZEREDO, 1904b, p. 118). Descreve o velho como ~~[~~...] pujante e intrépido carvalho, / a que com gaudio se compara", fazendo-se de si ~~[~~...] vime / pobre e debil, exposto sem defêsa, / em cumiada de inhóspita montanha, / aos mil ventos do espírito..." AZEREDO, 1904b, p. 118). Todo o resto do poema será uma sequência de angústias e ansiedades, retratando um homem paralisado por seus pensamentos — ~~A~~ Acção é o grande antídoto que vence / as torturas crueis do Pensamento!" (AZEREDO, 1904b, p. 120) —, cercado, por um lado, da fatiga causada pela ~~l~~uta estéril" (AZEREDO, 1904b, p. 119), que o faz aspirar apenas à contemplação e ao repouso; e de outro lado, dos seus próprios ideais, talvez por demais cerebrinos, que não o motivam o suficiente mas o tormentam: ~~N~~unca / solitario serei, nem serei livre. / Commigo trago, para a mais remota / Thebaida, os sonhos meus, os meus intensos, / despóticos ideaes que nunca dormem, / que me pungem sem dó" (AZEREDO, 1904b, p. 119).

Magalhães de Azeredo, em toda esta segunda parte do poema, realiza um movimento muito característico dos poetas modernos, ao cantar sua própria incapacidade de compreender e se situar no fluxo histórico que lhe involve, e o faz aludindo, ao mesmo tempo, ao epicurismo. Outros poetas foram muito exitosos, abraçando uma poética do desajuste do homem moderno à própria modernidade; para citar apenas dois exemplos, lusófonos, lembremo-nos de Carlos Drummond de Andrade, autorretratado poeta *gauche*, e de Fernando Pessoa, sob muitos aspectos muito próximo das posições de Carlos Magalhães de Azeredo nos campos ideológico e mesmo estético, mas que, especialmente sob o heterônimo Álvaro de Campos, obteve muito mais sucesso em sua poesia.

Tenha-se em conta, por exemplo, este trecho de *Villa Doria* em que o poeta se diz por demais simpático e compassivo — ao menos no nível intelectual — aos seres que sofrem, em contraste direto com o alheamento do discurso de nobre velho:

> Vém assediar-me ao fundo do meu êrmo
> os desejos dos homens e das cousas,
> todos os soffrimentos do universo...
> Temerario o que a víscera espedaça,
> que o vincula á placenta soffredora
> da grande Mãi, da Natureza eterna!
> Eu, por que a sua herança não renego,
> tenho em cada órgão de meu corpo, em cada
> faculdade do espírito inquieto,
> não uma fonte só, mil fontes vivas
> de dor... de dor — de escravidão portanto.
> Escravo sou de males infinitos;
> de quantos, perto ou longe, são verdugos
> de meus irmãos... e meus irmãos são todos
> os seres; minha mórbida ternura,
> como o ar, como o sol, todos abrange
> e semelhante á luz que em funda gruta
> por fenda estreita se insínua, e toca
> o ángulo mais escuro, assim, faminta
> de piedade, as creaturas mais humildes
> busca, e soffre com elas. Nem lhe bastam
> as miserias que vê; mas indagando
> vai se acaso nos gélidos abismos
> do mar, num astro deslumbrante ou numa
> pállida nebulosa, alguem padece... (AZEREDO, 1904b, p. 119-20)

Compare-se com o famoso trecho de *Passagem das Horas*, de Álvaro de Campos, em que se professa um desejo de comunhão whitmaniana, perfeitamente compassiva e abrangente, chegando a realizar, na poesia, uma coincidência entre o sujeito simpático e cada um dos simpatizados:

> Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo,
> Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
> Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,
> Seja uma flor ou uma idéia abstrata,
> Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.
> E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.
> São-me simpáticos os homens superiores porque são superiores,
> E são-me simpáticos os homens inferiores porque são superiores também,
> Porque ser inferior é diferente de ser superior,
> E por isso é uma superioridade a certos momentos de visão.
> Simpatizo com alguns homens pelas suas qualidades de caráter,
> E simpatizo com outros pela sua falta dessas qualidades,
> E com outros ainda simpatizo por simpatizar com eles,
> E há momentos absolutamente orgânicos em que esses são todos os homens.
> Sim, como sou rei absoluto na minha simpatia,
> Basta que ela exista para que tenha razão de ser.
> Estreito ao meu peito arfante, num abraço comovido,

> (No mesmo abraço comovido)
> O homem que dá a camisa ao pobre que desconhece,
> O soldado que morre pela pátria sem saber o que é pátria,
> E o matricida, o fratricida, o incestuoso, o violador de crianças,
> O ladrão de estradas, o salteador dos mares,
> O gatuno de carteiras, a sombra que espera nas vielas
> Todos são a minha amante predileta pelo menos um momento na vida. (PESSOA 1977, p. 344)

Neste poema Magalhães de Azeredo se aproxima, em mais de um ponto, de temas caros aos grandes poetas de seu tempo, especialmente Álvaro de Campos, heterônimo de Pessoa: a compaixão universal pelos que sofrem e fazem sofrer, a indecisão ante as possibilidades da vida e a inação causada pelo pensamento voraz e fantasista.

Daí é possível talvez concluir que a indecisão da persona poética, em Álvaro de Campos, é exposta de forma consistente e decidida, ao passo que em Magalhães de Azeredo a trabalha de modo mais leve e rápido, como se não tivesse abraçado ao menos sua própria incapacidade de abraçar rumos de ação. Cada um dos dois parece simpatizar-se com as criaturas num desejo de fugir à restrição de ser, cada um, apenas uma criatura. Mas se Álvaro de Campos transforma seu defeito numa virtude, exercendo sua hesitação como um método, a confissão em Villa Doria é efêmera, e logo dá lugar, nas *Odes e elegias*, a sensações hedonistas que acabam por parecer impessoais.

Portanto, quando Magalhães de Azeredo se mostra mais aberto a ~~–o~~ conflicto omnimodo e terrivel da vida contemporanea, com as suas duvidas, as suas negações, os seus desesperos", ainda assim não parece fazê-lo bastantemente, ao menos para José Veríssimo, que não se comove apenas com um ~~–p~~uro sentimento de belleza, de linhas, de cores, de expressões, de desenho, de sons, de formas" (VERÍSSIMO, 1907, p. 45).

De fato, por vezes a expressão de certas angústias, no poema, parece passar por filtros retóricos algo desajustados, ou excessivos. Em certo momento, por exemplo, o poema assinala uma queda na fé, condizente com o espírito de oscilação presente em toda a segunda parte dos versos de *Villa Doria*:

> Por vezes
> offusca-me o esplendor do Paganismo,
> e docemente me abandono áquelle
> oceano de luz quente e vermelha,
> cuja púrpura é sangue, e cuja espuma
> é alvor de carne bella e peccadora,
> e os seus marulhos são cantos e beijos
> de iniquidade... (quando, onde a semente
> subtil, profana, eu lhe colhi? na infancia?
> na adolescencia?...). E logo, um dia, uma hora,

> um momento depois, as mãos de Christo
> pelos pulsos me agarram, Elle surge
> diante de mim, suave, austero, amado,
> e o caminho me tolhe, e me pergunta
> com voz meiga: — Aonde vais? és tu meu filho,
> ou és filho de Júpiter e Venus? —
> — Sou teu filho, Senhor, sou teu sómente,
> meu Amigo adorado! — E vou com Elle,
> o zêlo dos prosélitos me abrasa,
> punge-me o íntimo anceio do trabalho
> abnegado e sem premio, e de repente
> o generoso anhelo da renúncia
> me ergue tão leve e alto sobre as cousas
> como se azas nos hombros me nascessem.
> Mas, ai! o vôo é breve. Eis-me por terra,
> caído e vil; minha fallaz virtude
> como efémero iris se evapora,
> e a propria crença empallidece na alma,
> e bruxoleia como lume escasso,
> bem que as scentelhas íntimas conserve. (AZEREDO, 1904b, p. 118-9)

Trata-se de um movimento genuíno da alma devota. A fé não é uma virtude humana, mas fruto da Graça; por si só, o homem não consegue crer e se manter fiel, sendo levado de reboque por seus impulsos mais baixos. Mas o que seduz o poeta, aqui, não se parece com nenhuma das provações de seus contemporâneos, tampouco parece uma tentação pessoal verossímil, salvo se tratar de metáfora. O poeta se descreve entre a devoção a Jesus Cristo e seu amor ao ―Paganismo". Não se trata, porém, de nenhum paganismo vigente em seu tempo, contudo, apesar das crescentes sociedades esotéricas e ocultistas de sua época, praticantes do que se chamava, também, ―paganismo"; ou, ainda, do paganismo de novíssimas doutrinas em voga à época, como o positivismo ou a filosofia de Nietzsche, que orientou outros classicismos coetâneos, como o de Alberto Ramos. Cristo pergunta-lhe se é filho de Deus, ou de Júpiter e Vênus, e este dilema exemplifica o que José Veríssimo aponta: uma escolha por ―linhas", ―cores", ―expressões", em detrimento do conflito ―omnímodo" da vida cotidiana. O dilema, por isso, soa-lhe algo falso, ou puramente convencional.

Ainda assim, a extensão da crítica de José Veríssimo e o relativo fôlego com que aborda o livro demonstram o quanto se importara com a poética de Magalhães de Azeredo. Ao contrário de seu primeiro texto, seu último artigo transparece muito mais boa vontade com os poemas, dedicando-lhes elogios e alguma análise mais atenta; e, ao cabo, não se deve esquecer que no início e no fim do artigo José Veríssimo sublinha as *Odes e elegias* como a obra mais importante do ano de 1904 composta pela ―musa brazileira" (VERÍSSIMO, 1907, p. 35; 45).

4.2.3 João Ribeiro

Na edição de 1907 do prestigioso *Almanaque brasileiro Garnier*, o crítico literário João Ribeiro, responsável pela direção do almanaque, publicou um artigo a respeito das *Odes e elegias*. Este mesmo artigo, à semelhança do que fez José Veríssimo, foi revisado e reformulado para fazer parte de *O fabordão*, uma antologia de escritos do acadêmico. Mas neste caso a diferença entre os dois textos é bem maior; tem-se a impressão de que o texto preparado para o *Garnier* teve intenção mais laudatória, encaminhando apenas elogios à obra, o que não ocorreu com o texto de *O fabordão*. Há um grande acréscimo no texto, que analisa as questões métricas com mais apuro, relacionando-as às tentativas históricas anteriores e julgando — e não aprovando muito — os resultados tanto dos poemas de Magalhães de Azeredo quanto de seus predecessores.

O texto do *Garnier* começa com um parágrafo que foi excluído posteriormente. O parágrafo apresenta Magalhães de Azeredo, justificando a circulação restrita das suas *Odes e elegias* — quase que apenas com elogios, ainda que um pouco ambíguos —, sua dicção de poeta e suas escolhas formais:

> Um dos nossos maiores poetas, Magalhães Azeredo, nas suas ultimas producções, tem procurado introduzir na metrica portugueza os chamados (por opposição aos *classicos*) *metros barbaros*. A innovação, e aliás é a sorte, a principio, de todas as innovaçoes, foi recebida com alguma opposição ou, para falar verdade, com alguma indifferença. Sem embargo de ser um poeta de grande merito, Magalhães de Azeredo vive longe do Brasil, que é a sua terra e ainda mais d'ella se affasta por seus ideaes que parecem os de um europeu e talvez até mais estrictamente os de um romano d'aquelles que ainda hoje sonham a reconstituiçáo do imperio antigo e mediterraneo. Este *absenteismo* da sua esthetica torna-o, não impopular, mas muito menos conhecido do que o merece por todos os motivos; as suas poesias são aqui admiradas por um publico de escol, muito selecto e restricto, por uns poucos d'aquelles que o comprehendem e o tém na verdadeira estima que lhe reclamam as suas qualidades geniaes de escriptor. Nenhuma poesia ha tão nobre e eloquente como a sua. (RIBEIRO, 1907, p. 260)

É curioso que João Ribeiro critique Magalhães de Azeredo por seus ideais como os dos romanos ~~–~~que ainda hoje sonham a reconstituição do antigo imperio". Professadamente monarquista e conservador, Magalhães de Azeredo contrastava com o *status quo* dominante no Brasil, liberal e republicano. João Ribeiro tinha ligações com a política republicana, tendo mesmo escrito um manual de História para o Colégio D. Pedro II (RIBEIRO, 1901) que se

tornou uma espécie de forma republicana de se entender a história do Brasil, adotada por inúmeros intelectuais da época (*cf*. DUTRA, 2005, p. 60)[47].

Percebe-se no texto, porém, que o reproche de João Ribeiro não se direciona aos ideais do poeta em si mesmos, mas à sua exposição pública e às consequências desta exposição para a sua poética. Contribuem, diz o jornalista, para um *absenteísmo de sua estética*: uma poesia formada por elementos totalmente alheados ao universo de seus leitores brasileiros. Assim, somando-se à distância física, Magalhães de Azeredo está, também, distante *poeticamente* do Brasil.

Na versão preparada para *O fabordão*, o parágrafo acima foi substituído por outro, bem mais curto, neutro e objetivo: ~~–R~~Recentemente, um dos poetas brasileiros de mais fino enjenho, Magalhães Azeredo, tentou introduzir na métrica portugueza os chamados versos bárbaros.” (RIBEIRO, 1910, p. 173). O que se segue a ele é comum aos dois textos, afora pequenas e insignificantes variações:

> Raros, mui raros, entre nós, possuem como elle a severa correção de forma, a elegância e o sentimento da linguajem, no que ella tem de mais expressivo e muzical. Uma reforma ou inovação métrica d'aquella espécie tentada uma vez ha um século por José Anastácio da Cunha (na versão do Idilio XIV de Gessner), não logrou a aprovação de A. de Castilho que mais tarde examinou a questão, a propozito de outra tentativa de Nolasco da Cunha. ~~–~~É uma quimera, dizia Castilho, sem o minimo vislumbre de possibilidade”. Tratava-se então de naturalizar os hexametros e pentametros latinos. N‘este particular, é lastimável que até hoje se não tenha publicado um manuscrito de Nolasco, *O Homero moderno*, no qual expõe as suas teorias do hexametro portuguez e em hexametros traduz o canto V dos *Luziadas*; dentre suas obras publicadas, em metro latinos, algumas poezias sairam no *Investigador Portuguez* no ano de 1813. Estes dous inovadores eram eruditos ou sabios e apenas medíocres poetas, o que pode explicar a má fortuna que acharam os insulsos hexametros de sua lavra. O cazo de Magalhães Azeredo é, porém, muito outro d'aquellas tentativas imperfeitas e inábeis. A inovação de hoje vem apadrinhada por um poeta elegantissimo, inspirado e eloquente. (RIBEIRO, 1910, p. 173-4)

Em seguida João Ribeiro cita, nas duas versões do texto, um trecho longo da *Nota necessária* que acompanha as *Odes e elegias*, justificando seu método prosódico.

---

[47] Originalmente um ~~–f~~lorianista e jacobinista *enragé*” (DUTRA, 2005, p. 59), em pouco tempo o jornalista se desiludiu, como tantos outros, com a República, chegando a dizer, em 1900, que não entende a pátria sem o Império (RODRIGUES, 2013, p. 5). Mais tarde, definiu-se ~~–c~~omunista” (SILVA, 2008, p. 17). Adicione-se a isso sua frustração por não conseguir um cargo público na Europa (especificamente na Alemanha), o que lhe libertaria do sufocamento que dizia viver no Brasil (*id.*, p. 2-3), em claro contraste com a posição de Magalhães de Azeredo, instalado em Roma da juventude até a morte. João Ribeiro provavelmente professava diferentes opiniões políticas (e talvez estéticas, visto a dessemelhança entre as duas críticas das *Odes e elegias*) em público e em foro privado. Mas isso parece ter sido comum na República Velha, pela confusão política e fartura de ideias em que se vivia (*cf*. DUTRA, 2005, p. 60).

O texto se mostra, aqui e adiante, bastante bem informado sobre a história das tentativas de inserção de metros clássicos em português. Para João Ribeiro, o esforço de Magalhães de Azeredo resulta em poesia muito superior à de José Anastácio da Cunha e seu sobrinho, Vicente Pedro Nolasco da Cunha. Mas, novamente, o elogio parece ser mais um asteísmo na recepção das *Odes e elegias*, pelo que se poderá verificar mais à frente, às conclusões.

Contrariamente à justificativa histórica de Magalhães de Azeredo, João Ribeiro acredita que a língua portuguesa possui uma espécie de inércia métrica, resistente a ritmos mais novos do que os estabelecidos na Idade Média. Se mesmo o consagrado decassílabo, para João Ribeiro, ainda não se assentara aos hábitos lusófonos corriqueiros, o que se diria da inovação azerediana?

> De todas as inovações métricas menos antigas do portuguez a unica que logrou algum êxito foi a dos *alexandrinos* com Figueirêdo no seu *Teatro*, em Bocaje e afinal em Castilho. O endecasylabo italiano dos quinhentistas rimado como em Camões, ou branco e solto como em Sepulveda e Ferreira, tornou-se o metro heroico. (RIBEIRO, 1910, p. 177)

O povo, segundo o artigo, ainda canta, brinca e diz provérbios na *medida velha*, a despeito do que se estabeleça entre os poetas, comentadores e mestres escolares.

> O que se não pode negar é que os versos de Magalhães de Azeredo têm a mesma pompa, sonoridade e belleza dos de Carducci e podiam ser incluidos e exemplificados no excellente tratado de versificação recentemente publicado por Olavo Bilac e Guimarães Passos. Aqui damos por amostra d'estes versos novos a formosissima ESTATUA MUTILADA (RIBEIRO, 1907, p. 261).

No Garnier, o elogio mútuo a Carducci e a Magalhães de Azeredo, seguido da citação integral de *Estátua Mutilada*, fecham o texto do artigo. Somente em *O fabordão* João Ribeiro se permite certas considerações, bem mais ácidas, com múltiplas invectivas não só a Magalhães de Azeredo, como a, por exemplo, toda a tradição italiana:

> Os italianos sempre buscaram imitar os metros latinos, acomodando-os não sem violência á versificação romana. D'essas imitações latinas tivemos algumas mórmente no periodo dos Arcades, quando se deu aquele abuzo de *Odes mouras* (como lhes chamava por escarneo o Tolentino) arrevezadas e esdrúxulas. (RIBEIRO, 1910, p. 178)

Refere-se João Ribeiro a um quarteto composto por Nicolau Tolentino de Almeida (1740—1811) em *À Marquesa de Alegrete quando lhe nasceu uma filha*, em que o poeta satírico marca sua distância dos círculos árcades e de suas academias:

> O deus[48], que nunca em mim viu
> De odes mouras a mania,
> Que sem o assumpto honrarem,
> Lhe deshonram a poesia; (ALMEIDA, 1861, p. 90)

A sátira, utilizando metros populares, desdenha do então nascente costume de se compor odes, estrofes de origem italiana, imitativas de célebres formas estróficas latinas.

O parágrafo seguinte refuta a forma que seria a única exceção ao que foi dito:

> De todas as inovações do tempo, a estrofe *safica* por mais simples foi a que teve melhor acolhida. Compunham-n'a sempre os nossos poetas de tres endecasilabos (os mais perfeitos com o acento na 4.ª silaba) seguidos de um verso menor. Algumas d'estas odes são entre nós famozas como a de Jozé Bonifácio aos baïanos:
>
> Altiva Muza, ó tu, que nunca incenzo...
>
> e como esta, varias outras de Garção, Filinto e Bocaje.
> Os italianos tentaram ainda outras formas estroficas, a *alcaica* e a *asclepiadea*, mas sempre sem exito. (RIBEIRO, 1910, p. 178-9)

Acompanha-o uma técnica nota de rodapé:

> O tipo horaciano é de tres versos saficos e um adonico menor, segundo o squema:
>
> — U | — — | — U U | — U | — U |
> — U U | — — |
>
> Poucos seriam os versos portuguezes que sofreriam o cotejo com estes. O verso quinario menor, na Ode de Jozé Bonifacio é sempre de sete silabas e nenhum dos endecasilabos tem o ritmo dos saficos horacianos. Poderiamos de certo imital-os dizendo:
>
> Longo I sendal | lúcido | feito | d'ouro, |
> Rápido—correu. |
>
> Mas com tamanhas prizões e dificuldades seria quaze impossivel a arte da poezia, sem sacrificio da espoonta edade*[sic]*. (RIBEIRO, 1910, p. 179)

Nota-se que João Ribeiro não segue a convenção castilhiana, chamando *endecassílabos* ao que outros chamam *decassílabos*, *versos de sete sílabas* a *hexassílabos* etc. A convenção foi adotada pela quase totalidade dos homens de letras de seu convívio,

[48] Apolo.

especialmente após a consolidação deste uso pelo *Tratado de versificação* de Olavo Bilac e Guimarães Passos (BILAC; PASSOS, 1905), publicado antes de qualquer uma das duas versões de seu artigo, e que rapidamente se tornou uma obra de referência.

O problema da quantidade de sílabas utilizadas na ode sáfica já foi analisado neste trabalho, ao tratarmos das estratégias métricas de Carducci e seus predecessores compatrícios, em comparação com a emulação azerediana.

De fato, o que se convencionara chamar *ode* em português se compusera de decassílabos e hexassílabos. Algumas exceções procuraram substituir o hexassílabo pelo tetrassílabo, como em Correia Garção; mas nem mesmo as *Odes e elegias* seguiram este exemplo, encontradiço, por sua vez, em toda a extensão das *Odi barbare* de Carducci. Surpreendentemente, as *Odes e elegias* contêm poemas que se aproximam do verso alcaico (*Junto ao sepulcro de Percy Bisshe Shelley*) e asclepiadeu (*Às abelhas*).

> A esta serie das suas tentativas é que se veiu a ajuntar a dos *hexametros*, isto é, a dos *disticos* da poezia grega e da latina. Propriamente, o *distico* se compõe de um *hexametro* e um *pentametro* segundo a formula mais comum em Ovidio. Em verdada são versos compozitos, como o indica a cezura:
>
> Sempre mi sta innanzi | quell' ultima notte funesta
> Che il fin condusse | de' brevi giorni tuoi.
>
> ou ainda:
>
> Quando alie nostre case | la diva severa discende
> Da lungi il rombo | de la volante s'ode.
>
> são estes os exemplos que transcrevi de um dos tratadistas. (RIBEIRO, 19010, p. 179-80).

Este é o mesmo padrão que se encontra em boa parte dos dísticos de Carducci e de Magalhães de Azeredo: hexâmetros compostos por hexa- e octossílabos acoplados, e pentâmetros, por tetra- e hexassílabos.

> Nos tempos classicos da literatura italiana era o endecasilabo o herdeiro unico do hexametro greco-latino, e como entre nós, o verso heroico e dos grandes assuntos. Mais tarde apareceram inovadores por excesso do mesmo classicismo. Na Itália Leon Battista Alberti e logo outros com a adezão significativa de Anibal Caro. Em França, Desportes fez tentativas infelizes em lingua de todo inapta a essas tardias resurreições. (RIBEIRO, 1910, p. 180)

O decassílabo — ou *endecassílabo*, para João Ribeiro — apesar de estranho ao uso corrente do português, foi acatado, talvez pela raridade que seu estranhamento provocava,

como o metro apropriado ao *stylus gravis* — à dicção nobre. Qualquer ritmo que tente parecer mais nobre do que o decassílabo seria uma monstruosidade.

Dos temerários classicistas que promoveram tal aberração, segundo João Ribeiro, nenhum deles era português. Compara os grandes nomes italianos aos pioneiros portugueses: e para ele seria lógico pensar que os pioneiros portugueses foram os trovadores.

> Na métrica antiga dos cancioneiros e dos poetas peninsulares não houve jamais versos que alcançassem a extensão silabica dos antigos hexametros. Cf. os estudos de Fried. Hanssen e o que, acerca dos mesmos, escreveu Carolina Michaëlis de Vasconcelos no Cancion. da Ajuda II. Com esta e com G. Baist, estou pela minha vez persuadido de que a simples contajem de silabas não basta para caraterizar os versos portuguezes. (RIBEIRO, 1910, p. 181)

O problema deste argumento é uma petição de princípio: quem tentou metrificar diferentemente em português errou por destoar do repertório preexistente; mas o repertório preexistente fora composto também por transposições de métricas estrangeiras, estranhas à expressão local. Conclui-se, com este raciocínio, que novas transposições métricas não são válidas porque não figuram entre as transposições já feitas antes. Tal silogismo propugna, tautologicamente, um conservadorismo prosódico.

Além disso, João Ribeiro afirma que ~~"a~~ simples contajem de silabas não basta para caracterizar os versos portuguezes", sem completar que predicados o verso deve apresentar para ser reconhecido como tal. Os estudos que cita, de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Gottfried Baist, são postos apenas como argumento *ad auctoritatem*, pois não os cita verdadeiramente, expondo quais são as razões que o sustentam.

Se a opinião do crítico era desfavorável a todo tipo de *classicismo excessivo*, o caso dos poemas da família da Cunha parecia-lhe especialmente execrável:

> Em Portugal tentaram-n'o, dissemos, J. Anastacio da Cunha e Vicente Pedro Nolasco nos primeiros decenios do seculo passado. A este metro pertence entre outras produções a *Elejia ao General Moreau*, publicada no *Investigador portuguez*, de 1813, a qual assim começa em hexametros alternados com pentametros, segundo a métrica dos gregos e latinos:
>
> Veos funebres da Morte, que fulgurando nos astros,
> Cá sobre a terra palida sombra cobre,
> Dai-me que subindo ás fontes da etherea vida
> Mysterios sonde, que avido o Ceo recata
> Da humana sorte os quadros notando medonhos.
> Fluctua a Mente, pavido o seio treme,
> Fins occultando mostra a Providencia meios
> Que aos mortaes olhos cega vereda traçam,
> Por ella a Razão marchando, vacilla, tropeços
> Acha de verdade na escurecida rota.

> Da sordida Cubiça, da Tyrania cruenta
> Cahir nas garras a Integridade vemos.
> Com torpe jubilo folgando o Crime triumpha
> E em pranto, e ferros a humanidade geme.
> Na horrenda alluvião de males que a terra desolam.
> Náufraga a virtude quasi que o termo toca.
> Feios mais que Egypcia treva, de lucto cobertos
> Os tristes dias da Escravidão negrejam.
> Ja curvo de cruéis Tyranos á férrea vara
> O genero humano vira de pranto dias.
> Nesses, que inda a Magoa aponta, de Emacia campos
> Onde hostes patrias crua peleja abriram,
> Ao Crime jus, triumphos á Infamia dando,
> Co' insulto a Sorte quiz macular os evos.
> O rigido inimigo da Prepotencia dura
> O censor fero d'horridos arbitrios,
> Catão firme expira; e co' a liberdade caindo
> Resigna os foros d'alta nobreza humana
> Não menos em crimes fértil; mais negra no lucto.
> A idade nossa fez Tyrania crua.
>
> São versos mal feitos, mesquinhos de inspiração e estropiados quanto á forma. Imajinem a *Iliada* de Homero vazada n'esse molde (RIBEIRO, 1910, p. 180-2)

A mesma citação a Nolasco da Cunha, sem o juízo negativo subsequente, foi adicionada à edição seguinte do *Almanaque Garnier*, de 1908 (RIBEIRO, 1908, p. 227). Coteja estes versos com os resultados de Magalhães de Azeredo, dando a este maior vantagem. Como usual, o elogio não é puro, e João Ribeiro se utiliza do mesmo recurso do colega Medeiros e Albuquerque, seis anos antes, de rebaixar os versos azeredianos à categoria de *prosa*, elogiando-a *qua* prosa, logo em seguida:

> A metrica d'esta elejia é diversissima da formula italiana adotada por Magalhães Azeredo com outro primor de expressão. Quando se examinam porém os *versos bárbaros* sem nenhuma prevenção mizoneista, o defeito que se logo nelles descobre é o do excessivo longor. É mera proza ritmica, ainda que, n'este cazo, do melhor quilate. (RIBEIRO, 1910, p. 182)

Prossegue:

> A metrica popular é contraria aos versos longos antipaticos ou inconciliaveis com o canto. O mesmo endecasilabo já quazi excede o sentimento lirico e serve melhor, como a proza, á declamação. Mas não ha nenhuma fraze viva e sentimental que necessite quinze silabas, sem descorar e amortecer a comoção que a produz. Os *metros bárbaros* serão um instrumento da eloquencia, nunca o da verdadeira poezia. (RIBEIRO, 1910, p. 182-3)

Dizer que os metros bárbaros servem à eloquência é o mesmo que dizer que não servem de todo; não se imagina que João Ribeiro conte com oradores brasileiros discursando com o filtro de uma métrica, qualquer que seja.

A objeção do canto não necessariamente procede. Como vimos, os metros de Carducci/Azeredo fazem muito sentido sob um compasso musical. Justo por não serem isossilábicos, permitem que a regularidade absoluta fique por conta do pulso da música, ao passo que a música, em contrapartida, permite que as sílabas, tornadas notas, se alonguem ou se abreviem na prolação. Sabe-se que originalmente a poesia grega, em sua maior parte, era cantada, e os metros clássicos eram formas de harmonizar a distribuição das palavras e o compasso das músicas. Somente com a poesia helenística e a crescente escolarização da literatura que os metros se separaram do ritmo musical.

> Entretanto é possível que me engane. No seculo XVI não faltou a reação contra o verso italiano, mas o endecasilabo logo cedo venceu Iodas as rezistencias opostas pelos poetas da *medida velha*.
> Mas, ainda até hoje, a *medida velha* é a unica que se pode dizer popular e não foi nunca dezamparada pela muza do povo de todos os tempos.
> Na poezia trovadoresca que aliás pouco se argamaçou pela tradição dos seculos clássicos, não é difícil encontrar versos que aparentemente excedem os próprios alexandrinos, como estes de D. Diniz:
>
> Madre, moiro d'amores que mi deu meu amado
> Quando vejo esta cinta que por seu amor trago.
> Ed. Lang. — 75.
>
> Mas são versos duplos, apostos, como são afinal os hexametros de Magalhães Azeredo. (RIBEIRO, 1910, p. 183)

O exemplo da poesia trovadoresca é muito pertinente, já que, por se tratarem de efetivas canções, inscritas em uma tradição menos dependente da escolástica métrica antiga, os cancioneiros pareciam muitas vezes aos primeiros filólogos apresentar versos hipo- ou hipermétricos. Ocorria que os versos não necessitavam apresentar isossilabismo, pois o compasso regular lhes era exterior, musical. Se a introdução da medida nova, em Portugal, causou algum estranhamento no princípio, isso se deveu mais ao seu uso livresco do que por puro apego métrico ao número de sílabas. E, como reconhece mesmo João Ribeiro, o acoplamento dos versos é um problema secundário quando se trata de versos musicados, pois a medida principal é o compasso utilizado.

Razoáveis ou não, as críticas de João Ribeiro consoam com as enunciadas anteriormente, refletindo por um lado uma incapacidade de seu círculo de levar seriamente em consideração prosódias diferentes das tradicionais; por outro, problemas da poética, e da

postura poética, de Magalhães de Azeredo, que enunciamos agora e desenvolveremos adiante, à guisa de conclusão: tibieza temática, um excesso de convencionalismo poético destoante de sua inovação formal etc.

Todavia, embora se pareçam com as opiniões de seus colegas de Academia, a crítica de João Ribeiro talvez tenha sido motivada por diferentes causas. Ao invés de uma rigidez excessiva de codificação formal, o que pode ter motivado João Ribeiro a reprovar os metros classicizantes tenha sido justamente um certo inconformismo. João Ribeiro fora conhecido por sua antipatia a consensos, como atesta parte dos estudiosos:

> Se ele descobriu elementos de ficção em Euclides da Cunha foi porque lhe desagradava a eloqüência torrencial, isso no tempo de admiração unânime por Ruy Barbosa. Não se entusiasmou com Machado de Assis porque este era ídolo dos velhos; e detestava a poesia simbolista porque este era o ideal dos (então) novos. Ele foi ~~d~~o contra" mas a Academia sempre ~~é~~ do sim" e se esforçou para fazer esquecer que João Ribeiro tinha elogiado Lima Barreto e que como acadêmico foi o primeiro e único que aceitou o modernismo, escrevendo crítica favorável a Carlos Drummond de Andrade. (SILVA, 2008, p. 17)

João Ribeiro chegou a desconsiderar Olavo Bilac e Alberto de Oliveira chamando-os de ~~c~~aducos"; nomeado ~~o~~ Profeta do Modernismo", João Ribeiro teve a admiração de Cassiano Ricardo (BOSI, 2006, p. 315), Otto Maria Carpeaux (SILVA, 2008, p. 17), Manuel Bandeira e Mário de Andrade (SILVA, 2008, p. 24). Múcio Leão detectava em João Ribeiro um gosto pelas renovações que fariam-no apoiar o Modernismo e declarar, em 1917, a morte do Parnasianismo (LEÃO, 1954b, p. 38), embora tenha sido, ele mesmo, um poeta parnasiano.

Parece-nos, por isso, que a inovação de Magalhães de Azeredo desagradou tanto aos tradicionalistas quanto aos mais ansiosos por novidade. João Ribeiro possivelmente poderia ter se entusiasmado mais com as *Odes e elegias* caso fossem ainda mais ousadas, ao invés de menos, como o seu texto crítico faz parecer.

4.2.4 Os não-acadêmicos: Homero Prates, Fortunato Duarte, Nilo Bruzzi

Dentre todos os comentadores das *Odes e elegias*, apenas três não eram membros efetivos da Academia. Um deles, Homero Prates, não se elegeu por somente um voto, e deixou, à propósito de *Vida e sonho*, livro posterior de Magalhães de Azeredo, uma referência bastante positiva aos seus metros bárbaros. O poeta obteve, segundo Homero Prates, *renome* e *glória* com sua versificação clássica. Contudo, isso significava, também, que tal renome

estabelecera parâmetros mais altos do que *Vida e sonho* poderia alcançar. Novamente, Magalhães de Azeredo recebe o mesmo meio-elogio: compôs um bom livro, ainda que não acrescente *nada de novo*.

> Em *Vida e sonho*, comquanto seja um bom livro, Magalhães de Azeredo nada accrescenta de novo ao renome que lhe ainda vem da lauréola dos Bronzes florentinos, da Ode á Grecia e dos Metros barbaros, cuja gloria, de os haver introduzido em nossa poesia, lhe cabe inteira. (PRATES, 1919)

O segundo comentador foi Fortunato da Fonseca Duarte, lente de latim do do Colégio Pedro II, desde pelo menos os anos 1870 (BRASIL, 1873, p. 11; 20). À época em que escreveu sobre as *Odes e elegias*, o Colégio Pedro II tinha mudado de nome para Gymnasio Nacional, por ordem da recém-instaurada República, que pretendia com isso evitar deferências desnecessárias ao Império. Foi autor do *Methodo facil para aprender o latim* (DUARTE, 1908b).

Fortunato Duarte não fez parte da Academia como membro eleito, mas foi mestre de muitos acadêmicos (*cf*. MOTTA FILHO, 1960), trabalhou com tantos outros — José Veríssimo, por exemplo (ALVES, 2006, p. 224-5), e fazia parte, de todo modo, de seu círculo.

A pedido, o latinista resenha um curioso livro de sonetos cujos versos são escritos em latim. A poesia novilatina já não era de uso corrente há muito tempo, e quando o era, utilizavam-se metros clássicos. Desse modo, Fortunato Duarte achou apropriado equilibrar sua resenha cotejando os *Sonetos latinos*, de Mendes de Aguiar, às *Odes e elegias*. Afinal, uma obra parece ser o reverso da outra.

> Poscimur[49]. A insistencia lisonjeira do auctor de sonetos latinos coage-nos a escrever algumas linhas a respeito do seu trabalho e o fazemos com tanto mais prazer, quanto o assumpto é digno do interesse, embora receemos não lhe poder dar o desenvolvimento devido *ingenii culpa*[50]. (DUARTE, 1908, p. 375)

A resenha, aclara-se, foi feita a pedido do próprio autor, Mendes de Aguiar. Como introdução a ela, Fortunato Duarte cita a indeclinável afirmação do tratado de Castilho, seguida de uma apresentação dos metros bárbaros azeredianos:

> Castilho chamou de chimera sem o minimo vislumbre de possibilidade a introducção da metrica latina em portuguez, mais tarde, porem, reflectindo melhor achou que não

[49] –Requerem-nos", em latim, ou, mais literalmente, –somos requisitados".
[50] Por falta de talento.

> era de todo desarrazoada a tentativa, julgando mesmo de vantagem a transplantação dos hexametros e pentametros latinos para a nossa lingua (bem entendido sem os pes e quantidades, mas sim medidos por syllabas com accentos predominantes). — Pensa o mesmo Castilho que ao passo que todos os nossos outros metros são obrigados a um certo numero de syllabas, estes *novos* pela liberdade de entremear *ad libitum* arremedos de dactylos e spondéos são susceptiveis de muito maior folego, podendo conter o hexametro treze, quatorze, quinze, dezaseis ou dezasete syllabas, isto é, quatro syllabas mais que o opulento alexandrino; e o pentametro de doze até treze ou quatorze syllabas. Esses metros denominados *metros barbaros* são na Italia cultivados pelos mais illustres poetas entre os quaes poderiamos citar Tommaseo, Carducci, Gabriel d'Annunzio. — O nosso já notavel literato, conhecedor insigne das duas linguas latina e portugueza, Magalhães de Azeredo, no seu novo livro ~~–O~~des e Elegias" consagrou magistalmente a forma;— apenas para dar um specimen de livro, onde tudo é bello, transladaremos para aqui os tres disticos de sua dispedida:
>
> Não me corôes, Alma querida, de rosas: o encanto
> Da Juventude é (2) efémero; e a minha é quasi extinta.
>
> Tambem não me corôes de louros: a Glória não fala
> Ao coração, nem o ouve; passa, longiqua e fria.
>
> Corôa-me das heras, que abraçam as graves ruinas:
> são da humildade símbolo, e da tristeza eterna[51]. (DUARTE, 1908, p. 375-6)

Se não se levar em conta os ~~–d~~actylos e spondéos" azeredianos serem achacados de ~~–a~~rremedos", este é o primeiro documento publicado que elogia integralmente o livro. Além disso, Fortunato Duarte mostrou estar a par da nova edição do *Tratado de metrificação portugueza*, em que Castilho e seu filho Júlio dão notícia de que mudaram de ideia acerca da prática de metros clássicos em português (*cf.* OLIVA NETO; NOGUEIRA, 2013, p. 304-5).

O terceiro comentador que não fez parte da ABL foi o poeta e advogado Nilo Bruzzi. Magalhães de Azeredo, em seus últimos anos, tornou-se muito amigo de Bruzzi, a ponto de ter sido, à sua morte, seu ~~–in~~ventariante e testamenteiro" (NILO BRUZZI, 1964). À semelhança de Homero Prates, Nilo Bruzzi também se candidatou à Academia, o que seguiu fazendo por mais de vinte e cinco anos. Em 1938 e 1939, concorreu à cadeira 36, do conde Afonso Celso (COSTA, 1960); apadrinhado por Múcio Leão, atravessou duas décadas na tentativa, sendo considerado um dos ~~–n~~amorados da Academia" (LAÉRCIO, 1950).

À morte de Magalhães de Azeredo, que em suas últimas décadas tornou-se uma sorte de mestre e confidente, Bruzzi se dedicou ainda mais apaixonadamente a se tornar um Imortal (CONDÉ, 1963, p. 2). Motivava-lhe em especial ocupar a cadeira nº 9, fundada pelo próprio Magalhães de Azeredo, e novamente Bruzzi pleiteou sua candidatura em mais de uma eleição (NILO BRUZZI, 1963) — três, na verdade — já que a Academia teve dificuldade em dar mais da metade dos votos a algum candidato (PLEITO, 1964). Bruzzi entendia ser o melhor

[51] Como se vê, os dísticos são de *Despedida*, último poema de *Odes e elegias* (AZEREDO, 1904b, p. 137).

sucessor possível, visto ser um grande admirador e defensor do fundador da cadeira (IMORTALIDADE, 1964); talvez o maior, pois Magalhães de Azeredo era ignorado à larga na vida literária brasileira.

Ao cabo, Bruzzi foi preterido em favor de Marques Rebelo, que, ao começo das pleitos, tinha sido considerado uma eleição "líquida e certa", mesmo negando continuamente sua candidatura (CONDÉ, 1963). Ao que se relata, Bruzzi poderia ter vencido, mas foi prejudicado pela notícia de uma sua conferência de 1960 (PARAGUASSU, 1964), logo publicada em livro (BRUZZI, 1960), em que vituperava o Modernismo.

Menotti del Picchia foi o principal acadêmico contrário à sua eleição, e declarou ter sido cobrado "com veemência" por seus companheiros da Semana de Arte Moderna, que esperavam sua "fidelidade ao Movimento" ao tentar impedir que Nilo Bruzzi se elegesse (NILO BRUZZI, 1964). Sua candidatura foi impugnada de modo tão enfático que isso causou algumas contrarreações.

O diretor do Correio da Manhã, à época diretor também do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro (INSTITUTO, 2012), Manuel Paulo Teles de Matos Filho, através de seu pseudônimo João Paraguassu (ALMEIDA; PINHO, 2011, p. 130), publicou um artigo a respeito, reprovando a atitude de Menotti del Picchia (PARAGUASSU, 1964). Cotejou-a desfavoravelmente à do fundador do Silogeu, Machado de Assis, que fez questão de convidar Silvio Romero, seu detrator; listou, também, um número de outros casos de desafetos que se acolheram por um esforço comum, e de homens que, mesmo tendo vilipendiado a Academia, se candidataram em algum momento e foram muito bem acolhidos.

Três dias depois, outro artigo no Correio da Manhã anuncia a desistência de Nilo Bruzzi, por conta do bloqueio sofrido (NILO BRUZZI, 1964). O artigo expõe as razões do poeta, que as enviou à ABL por escrito, e lista uma correspondência entre Menotti del Picchia e Múcio Leão, "padrinho" de Nilo Bruzzi. Novamente se mostra, com a publicação da correspondência, o contraste entre a postura liberal, por exemplo, dos parnasianos atacados pela Semana, que ainda assim acolheram os modernistas, e a instransigência de Menotti del Picchia.

Nilo Bruzzi era conhecido por seus estudos acerca de escritores de sua predileção: o poeta Júlio Salusse (BRUZZI, 1950), José do Patrocínio (BRUZZI, 1959), e uma, polêmica à época, pesquisa sobre Casimiro de Abreu (BRUZZI, 1949). Anunciava-se desde os anos 50 um estudo, também, sobre Magalhães de Azeredo: chamar-se-ia *O príncipe esquecido*. Nada, porém, foi encontrado a não ser anúncios e um artigo de jornal com o mesmo nome, apresentando o que seria uma prévia do livro.

O artigo (BRUZZI, 1954) traça um interessante e devotado perfil de Magalhães de Azeredo, e, ao fim, faz um anúncio das *Odes e elegias* que lhes é elogioso na mesma proporção em que é vexatório à poesia advinda do Modernismo:

> Revoluciona a poesia com a introdução dos metros bárbaros. Isso em 1904, com o *Odes e Elegias*. É o ponto de partida para os que vieram, vinte anos depois, dizendo-se modernistas e ocultando o seu nome. Daí ter adotado o título de *O Príncipe esquecido* na restauração de sua vida, que venho escrevendo com ternura e entusiasmo. (BRUZZI, 1954)

Embora pareça temerário atribuir uma relação de *causa* entre os metros bárbaros azeredianos e *todas* as licenças formais subsequentes, o texto documenta ainda assim um aspecto importante da história da poesia em português do século XX, aspecto de que os metros bárbaros certamente fazem parte. Trata-se da ansiedade vivida por homens de letras, coetâneos ao que se convencionou chamar no Brasil Pré-Modernismo, ao perceberem que grandes mudanças ocorriam nas literaturas mundiais, e que ninguém poderia predizer quais seriam seus resultados, ou que novos padrões se assentariam no gosto do público leitor de poesia, ao se acalmarem as batalhas das escolas e vanguardas. No caso, o livro das *Odes e elegias* e os artigos que a recebem testemunham de forma satisfatória essa ansiedade, fazendo com que a designação *pré-* faça sentido até mesmo para os próprios atores históricos que viviam o momento. Certos literatos tentaram contribuir de alguma forma ao que viria, à espera de preservar tanto seus nomes quanto as condições estéticas que lhes eram caras. No caso de Magalhães de Azeredo, basta comparar o alarmado artigo de Medeiros e Albuquerque em 1904, com o que escreveu Nilo Bruzzi cinquenta anos depois: ambos reconhecem em seus textos, embora coloridos com suas parcialidades, que a inovação métrica de Magalhães de Azeredo anunciava inovações vindouras.

4.2.5 Osvaldo Orico e Múcio Leão

Osvaldo Orico, polêmico acadêmico paraense, também era da opinião de que os metros bárbaros azeredianos foram uma sorte de vanguarda das vanguardas. Numa resenha de um dos últimos livros de Magalhães de Azeredo, *O eterno e o efêmero*, escrita para o *Diário Carioca*, Orico testemunha o seguinte acerca de seu colega de Academia:

> Poeta, Magalhães de Azeredo foi sempre um precursor de rithmos. Ainda quando estava longe o horizonte dos avanguardistas e remoto o advento da supposta arte moderna, elle jogava ousadamente no ar os discos luminosos dos metros barbaros,

> antecipando-se em arrojo, concepção, energia e gymnastica do espirito aos mais arrojados espadachins da poesia liberta. (ORICO, 1936)

A ideia de que Magalhães de Azeredo *previu* o "horizonte dos avanguardistas" era comum a outros intelectuais, como Múcio Leão. Ainda que "padrinho" do ferrenho neoparnasiano Nilo Bruzzi, tratava-se de um escritor que operava de modo bem diverso. No caso, sua opinião deve ser entendida como a de um homem de retórica eclética, interessado em se mostrar isento de partidarismos. Isso fazia parte tanto de sua estética quanto de sua profissão, como se verá adiante.

Segundo Manuel Bandeira, Múcio Leão construíra sua carreira de poeta de modo muito similar à dele próprio: na juventude, viveram o período de transição conhecido como Pré-Modernismo no Brasil, mas que, ressalta Bandeira, tinha muitas características em comum com o que foi chamado *modernismo* em língua espanhola (e Bandeira dá, como exemplo, poesia de Ruben Darío). Jovens, compuseram versos algo parnasianos, algo simbolistas, mas que não necessariamente se obrigavam a se filiar a uma ou outra escola; logo, diz Bandeira, com Ronald Carvalho, Murilo Araújo, Ribeiro Couto e outros, definiram-se mais completamente na corrente modernista propriamente dita (BANDEIRA, 1997).

Múcio Leão levou seu ecletismo à direção de *Autores e livros*, suplemento literário de *A manhã*, jornal oficial do Estado Novo. O tablóide intencionava traçar um panorama do que deveria ser lido por quem quisesse conhecer a literatura feita no Brasil. Apesar de fazer parte de um programa ideológico muito claro, ao qual *A manhã* explicitamente servia, *Autores e livros* era tratado, por vezes, como uma publicação separada: desde o primeiro número até o fim, em sua carta de demissão, Múcio Leão deixou claro que se equidistaria de paixões e preconceitos, de exclusivismos acadêmicos ou modernistas, agradecendo a Cassiano Ricardo, diretor de *A manhã*, a liberdade para tanto (MOREIRA, 2001, p. 140).

Autores e livros fazia muito sucesso tanto entre os leitores quanto entre escritores. Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Vinicius de Morais eram colaboradores assíduos, a despeito de sua maior ou menor simpatia à ideologia oficial, veiculada pelo periódico. Drummond certa feita disse que, embora tenha contribuído para *Autores e livros*, jamais o teria feito para *A manhã* (MOREIRA, 2001, p. 140-1).

Curiosamente, não foi em *Autores e livros* que Múcio Leão traçou seu perfil de Magalhães de Azeredo. No *Jornal do Brasil* de 27 de novembro de 1954, publicara um artigo muito elogioso ao fundador supérstite da Academia, lamentando o desperdício de se permitir

que o diplomata permanecesse sozinho no Rio de Janeiro, ao tempo de suas visitas ao Brasil, sem ninguém a quem transmitir o que tinha vivido e conhecido em seus, no momento, oitenta e dois anos:

> ~~D~~evemos tratá-lo com o carinho e a veneração com que no Oriente tratam as caravanas a palmeira ás vezes solitária do oasis". Assim escrevia Joaquim Nabuco, referindo-se a Machado de Assis e dirigindo-se a Graça Aranha, na careta que remetia para o autor das Memórias Póstumas de Braz Cubas o ramo do carvalho de Tasso. A Academia possui, uma ou outra vez, a sua palmeira solitária... Possui agora uma, na pessoa de Carlos Magalhães de Azeredo, o nobre embaixador que a Europa por alguns meses nos devolve. É uma relíquia da primitiva Academia, o único fundador que ainda nos resta. Era, na época da fundação da casa, um radioso jovem de menos de vinte e cinco anos, mas já privava da intimidade do papa e da dos Cardeais das letras brasileiras. Era tratado como um filho estimadíssimo por Machado de Assis e como um irmão mais moço, porém muito querido por Nabuco, Veríssimo, Bilac, Graça Aranha, os acadêmicos de maior valor e os mais difíceis no conceder a sua intimidade. (LEÃO, 1954a)

Múcio Leão reafirma a opinião de Medeiros e Albuquerque, Osvaldo Orico, Nilo Bruzzi e outros autores de que Magalhães de Azeredo fora um precursor. Acrescenta, porém, um interessante detalhe: para Múcio Leão, o autor de *Odes e elegias* foi o primeiro a utilizar *metros longos* — e como se verá adiante, neste sentido Magalhães de Azeredo realmente obteve reais *sucessores*:

> Não poderei falar acerca de Carlos Magalhães de Azeredo sem lembrar o grande papel, talvez silencioso e oculto, que ele teve na renovação da poesia brasileira. Pois não foi dele que nos primeiros anos do século nos veio o fecundo exemplo da multiplicidade dos metros longos na poesia — o que era um caminho para a completa libertação que surgiu? Pois não foi essa a lição que ele nos deu em suas *Odes e Elegias*, delicioso livro? Quem no Brasil de 1905, pleno reinado de Bilac, Alberto e Raimundo, ousaria escrever em nossas plagas um poemeto como esta *Despedida*, que parece chegar-nos diretamente de um elegíaco latino da grande idade, Tibulo ou Propércio [...] Citei essa sextilha de mármore e, agora, não posso resistir ao desejo de extrair ao conjunto dos versos renovadores de Carlos Magalhães de Azeredo outra página que ainda me agrada mais do que a *Despedida*, e na qual creio que a inspiração do poeta se eleva ainda mais — a *Estátua Mutilada* (LEÃO, 1954a)

Após citar a *Despedida* e a *Estátua mutilada*, Múcio Leão sugere ~~n~~os congregarmos todos, numa festa nacional em honra a esse varão ilustre", antecipando, com essa festa, ~~a~~s homenagens glorificadoras de que há de a Posteridade cercar-lhe o nome" (LEÃO, 1954a).

Esta tem sido a principal forma de reconhecimento de Magalhães de Azeredo: ter sido o fundador mais jovem, o último deles, naturalmente, a morrer, e o acadêmico que ocupou por mais tempo uma cadeira do Silogeu. Como dissemos, Múcio Leão, ao atribuir-lhe também a

glória de ter sido um *precursor dos metros longos* no Brasil, procura lembrar aos seus leitores, ainda no espírito didático com que dirigira *Autores e livros*, de que as inovações no gosto literário não se dão exclusivamente através dos eventos mais vistosos, liderados pelos homens de letras mais carismáticos e combatentes. Certas contribuições são silenciosas, e, consagrando-se ou não, adicionam a burburinhos, fomentam inquietações, ajudam a enquadrar e estabelecer visões de mundo, formulando certos problemas que enfim serão resolvidos desta ou daquela maneira.

4.2.6 Continuadores dos metros bárbaros: Eduardo Guimarães, Alberto Ramos

Em 1916, Medeiros e Albuquerque — desta vez, sem pseudônimos — dá notícia de *Divina Quimera*, livro de poemas de Eduardo Guimarães. O autor da *Divina Quimera*, poeta e tradutor, fizera parte de um grupo gaúcho de simbolistas, ~~–o~~ de expressão mais imediatamente europeizante" (BOSI, 2006, p. 284). Para Alfredo Bosi, Eduardo Guimarães fora o maior deles, pois sua ~~–e~~ultura literária vasta e o gosto exigente levaram cedo a tocar mais fundo no trabalho poético como criador e, ainda mais, como fino tradutor" (BOSI, 2006, p. 284).

A riqueza métrica do livro, embora composto em sua maior parte por alexandrinos perfeitamente iâmbicos[52], chama a atenção de Bosi, que nota seus bissílabos, assim como a de Medeiros e Albuquerque, em sua resenha coetânea ao livro. Entre seus comentários, encontra-se esta observação:

> O autor tentou aquela forma bizarra, que é quazi verso e quazi prosa, no genero dos metros barbaros de Giosuè Carducci. E tentou com exito. Na poezia, que está á paj. 26 do seu livro, as varias linhas – ou versos, si assim querem – têm 18, 16, 15, 17 sílabas. Mas, no conjunto, o trecho todo é de uma indiscutivel harmonia. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1916)

A crítica é interessante por vários motivos. Em primeiro lugar, cada linha parece dar um testemunho diferente da outra: a forma do poema é ~~–b~~izarra", ~~–q~~uazi verso e quazi prosa", mas o poeta ~~–te~~ntou com exito"; os versos são ironizados e chamados de ~~–li~~nhas", mas ~~–n~~o conjunto, o trecho todo é de uma indiscutivel harmonia". O crítico oscila com a forma e também com outros aspectos da poética de Eduardo Guimarães, embora predomine a simpatia, dada a relação de Medeiros e Albuquerque com o simbolismo. Mas o artigo é

[52] Escusado é dizer que ~~–i~~âmbicos", aqui, se refere à convenção que utiliza nomes clássicos para nomear padrões acentuais, como já explanado anteriormente neste trabalho.

conclusivamente elogioso, apontando, como Bosi mais tarde, quão atualizado o poeta estava em relação às suas referências europeias.

Em segundo lugar — e mais proveitoso a nosso trabalho — o artigo fala de metros bárbaros, referindo-se mesmo a Carducci. O poema citado não tem nome: é a poema 5 da parte 3:

> Solitude, abandono.
>
> Dir-se-ia a terra um claustro misterioso.
> Há uma névoa lilás que torna estranho o encanto
> dos vagos longes ermos.
>
> Leopardi e o seu desejo doloroso
> incitam ao sortílego quebranto
> do grande sono. . .
>
> Melancolia.
>
> Surdos sussurros de agonia.
> Outono!
>
> Por trás das grades os jardins, sonhando,
> são como enfermos
> que olham a tarde fugidia.
> Queimando
> incensos de ouro, o ocaso em chamas arde.
>
> Mas, grave e calma,
> severa e triste,
> toda estrelada, a noite desce
> sobre o silêncio do que existe,
> sobre a saudade da tua alma,
> sobre o segredo do Destino.
>
> Dentro da bruma fria,
> lento, longínquo, angelusando, um sino
> move o lenço de sons do último adeus à tarde.
>
> – Sentes? É quando fulgura a luz sem febre, empalidece
> como uma chama
> e se consome;
> quando
> frases de Schumann correm
> pela sombra sonora
> e tudo que ama, que recorda e chora
> sobe, na asa das lágrimas, cantando,
> para o silêncio azul do azul divino;
> quando
> vem fechar o meu lábio e o beijo do teu nome
> e os jardins morrem
> delirando! (GUIMARÃES, 1916, p. 21)

Como se observa, é um poema de versificação bastante irregular, muito próximo do que se chamaria posteriormente de *verso livre*. Todavia *verso livre* nunca foi um termo técnico preciso, e fora utilizado mais para se demarcar uma postura de liberdade formal do que para nomear uma forma entre outras. Assim, há padrões rítmicos distintos, utilizados por círculos diferentes, que se utilizaram do mesmo termo. Por isso pouco se falou, nas gerações seguintes às das grandes vanguardas, em *verso livre*, ainda que se lhe tenha praticado, e da mesma forma não era possível às gerações anteriores a estas vanguardas nomearem práticas tão distintas sob o mesmo jargão (*cf*. BRITTO, 2011b; RAMOS, 1979, p. 237 ss.). Foi o que ocorreu com Medeiros e Albuquerque, e ocorria frequentemente com a crítica ao se referir ao crescente número de versos polimétricos, versos compostos com diálogos anisossilábicos, poemas em formas advindas de nenhuma tradição, completamente inventadas por seus autores, e versos, enfim, transpostos de tradições diferentes — como os metros bárbaros de Magalhães de Azeredo, Giosuè Carducci e dos seus continuadores italianos. Gabriele D'Anunzio, especialmente, foi uma grande influência em Eduardo Guimarães, bem como seus colegas gaúchos (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1916; BOSI, 2006, p. 284).

O curioso é que Medeiros e Albuquerque tenha se referido justo aos *metros bárbaros* para nomear a forma poética que lhe era ignota. O poema não se parece em nada com nenhuma forma de versificação clássica conhecida, tampouco com os parâmetros estabelecidos por Azeredo, Carducci, Pascoli, D'Annunzio ou quem quer que seja. De toda forma, há versos longos, e a publicação de *Odes e elegias* pode ter influenciado a crítica a associar versos com 13 sílabas ou mais (os versos *bárbaros* na acepção tradicional dos tratados de versificação) aos versos da já conhecida codificação carducciana/azerediana.

Medeiros e Albuquerque apresenta um segundo poema, que parece ainda mais justificar a hipótese:

> Tentou tambem o verso de 14 sílabas, em certo soneto, a propozito de uma muzica de Chopin. E, aí ainda, o bom resultado me parece indiscutivel – o que a ninguem mais admira do que a mim, porque a forma métrica empregada é muito ingrata. Só podia ter sucesso quem tenha – e o autor indiscutivelmente tem – um grande sentimento de harmonia poetica. Esse sentimento, essa educação – ou antes: essa intuição muzical se revela nas poezias em versos irregulares. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1916)

O poema é o *Chopin: prelúdio nº 4*:

> Do fundo do salão vem-me o seu pranto sobre-humano,
> como do fundo irreal de um desespero hoje olvidado:

dir-se-ia que estes sons têm um tom de ouro avioletado;
há um anjo a desfolhar lírios de sombra sobre o piano.

Doce prelúdio! Que ermo e doloroso desengano
fala, através do seu vago perfume de passado?
Sobre Chopin a noite abre o amplo manto constelado:
um delírio de amor anda por tudo, insone, insano!

Em cada nota solta há como um lânguido lamento.
– Oh, a doçura de sentir que o teu olhar, perdido,
sonha, recorda e sofre, ao doce ritmo vago e lento!

E o silêncio! E a paixão que abre em adeus as mãos absortas!
E o passado que volta e traz consigo, inesquecido,
um aroma secreto e vago e doce, a flores mortas! (GUIMARÃES, 1916, p. 13-4)

Como dito por Medeiros e Albuquerque, trata-se de um soneto composto por versos de 14 sílabas. Nota-se que os versos seguem um padrão consoante com todo o livro: todos os versos são perfeitamente iâmbicos, tais como os perfeitíssimos alexandrinos que compõem a maior parte da obra.

No poema de número 6, da *parte 1*, os versos parecem-se dísticos elegíacos:

Pela noite azulada e fria há uma longa tristeza de espera
e os jardins sonham o seu primeiro sonho de primavera.

Que estranho aroma anda esparso, unido a um canto de saltério,
como de uma soberba rosa feita de sonho e de mistério?

Ouves? Há longos espasmos pelas alcovas da sombra,
pelas alcovas imensas e cheias de silêncio e de sombra...

Dir-se-ia que ondulam monjas, ao longo de claustros cobertos
de grandes lírios abertos, brancos e tristes, abertos...

Demora ainda a lua; mas já por trás dos bosques parece
que há uma festa nupcial, um véu branco que resplandece,

como se a terra fora uma noiva pálida e nua
que recebesse o seu véu de noiva das mãos brancas da lua.

Vaga por tudo como uma grande, langue saudade da primavera!

– Sou como alguém que sonha, sofre, recorda e espera.

E sente a esta hora em que a noite é como a sombra de um grande [adejo
que a tua alma, soluçante, adormece entre os braços do meu Desejo! (GUIMARÃES, 1916, p. 7)

Trata-se de um indiscutível exemplo de verso livre no sentido moderno: sílabas anisossilábicas distribuídas livremente, bárbaras em seu sentido mais tradicional (variam de

13 a 17 sílabas), sustentando sequências de acentuação irregulares, sem que se lhe denote um exato padrão. Porém, a distribuição dos versos, aliada ao número médio de sílabas, faz-lhe parecer uma variação das elegias azeredianas.

Alguns versos, ao serem lidos, soam precisamente como hexâmetros das *Odes e elegias*:

> Ouves? Há | longos es|pasmos | pelas al|covas da | sombra,
>
> Dir-se-ia | que ondulam | monjas, ao | longo de | claustros co|bertos
>
> de grandes | lírios a|bertos, | brancos e | tristes, a|bertos...
>
> que há uma fes|ta nup|cial, um | véu branco | que resplan|dece,
>
> como se a | terra | fora uma | noiva | pálida e | nua

São versos de 14, 15 ou 17 sílabas, em que se alternam pés datílicos ou espondaicos. Há um caso apenas de pentâmetro azerediano, curiosamente posto em lugar de destaque:

> – Sou como al|guém que so|nha, || sofre, re|corda e espe|ra.

Não se pode dizer que este poema tente transpor a versificação clássica para o português, ou que tente emular diretamente os poetas que o tenham tentado. Mas é possível reconhecer uma sugestão dos versos de Magalhães de Azeredo — uma *variação.*

Seria razoável supor que a coincidência é fortuita; afinal, a distribuição irregular de acentos em versos variando de 13 a 17 sílabas eventualmente soaria como hexâmetros azeredianos. os hexâmetros listados compõem a maior parte do poema, o que, munidos desta chave de leitura prosódica, nos obriga a repensar a afirmação de que não há regularidade rítmica no poema. A maior parte dos versos de *A divina quimera*, se não são alexandrinos perfeitos, se espelham nessa estrutura, reproduzindo sequências completas de iambos. Este poema, em oposição, alterna iambos e dátilos, com prevalência destes sobre aqueles.

Poderíamos, inclusive, contar como hexâmetros alguns versos que, considerados alguns ajustes, poderiam servir igualmente de exemplo. O que nos impede de contar o exemplo abaixo como um hexâmetro azerediano é apenas um acento átono em posição príncipe, como se vê no grifo:

> Que estranho a|roma anda es|parso, u|nido a um can|**to** de sal|tério

Ou, em outro caso, o obstáculo é um pé que, se considerado anacruse, permite que se leia todo o resto do verso em cadência hexamétrica:

[Pela] noite azu|lada e fri|a há uma | longa tris|teza de es|pera

Acusamos a anacruse entre os colchetes.

Perceba-se, neste último verso mas também em vários outros exemplificados, a cesura nos moldes tradicionais hexamétricos. No último caso acima, a cesura está no terceiro pé.

Não seria espantoso que Eduardo Guimarães tenha lido *Odes e elegias*. Há uma diferença de 12 anos entre o livro de Magalhães de Azeredo e *A divina quimera*. À época, como já dito, os contornos das escolas perderam muito de sua nitidez, e poetas serviam-se constantemente de recursos uns dos outros, deslocando-os de suas intenções poéticas originais. Isso era especialmente mais verdadeiro em 1916 do que em 1904, o que explica a possível *continuação* do uso dos metros bárbaros azeredianos, ainda que em outra poética, por Eduardo Guimarães.

Outro exemplo do que passou a se considerar uma *continuação* dos metros bárbaros azeredianos foi a obra de Alberto Ramos, gaúcho como Eduardo Guimarães. O próprio Magalhães de Azeredo o referencia como tal em sua *Nota Necessaria*:

> Cumpre, de resto, ajuntar que os *metros bárbaros* não excluem necessariamente as rimas; em italiano muitos poetas os tém composto com ellas, e entre nós o Sr. Alberto Ramos, o primeiro que em bôa hora me deu práticamente tazão, ornou de rimas os bellos e vigorosos dísticos da sua *Ode do Campionato*. (AZEREDO, 1904b, p. vii-viii)

O autor de *Odes e elegias* se refere ao colega menos como um sucessor do que como um poeta que executa uma inovação paralela; e, de fato, Alberto Ramos começou suas odes, elegias, epigramas e experimentos métricos mais ou menos no mesmo momento que Magalhães de Azeredo. Suas idades distavam em menos de um ano.

Alberto Ramos é, segundo a pesquisa de Péricles Eugênio da Silva Ramos, o verdadeiro precursor do verso livre no Brasil. Além do verso totalmente livre, experimentou abertamente outras possibilidades formais. Possuía um gosto pelos temas clássicos e heróicos, compondo odes pindáricas a atletas, aos esportes e a Santos Dumont; professava grande

interesse no pensamento de Friedrich Nietzsche, e fazia, assim, expressiva e conteudisticamente, sua poética classicizante cantar temas que lhe eram modernos.

Tal como o poeta de *Odes e elegias*, Alberto Ramos não foi um poeta muito lido entre seus contemporâneos. Provavelmente foi ainda menos lido, já que não pertencia aos grupos hegemônicos da cultura literária brasileira. Não cabe no escopo deste trabalho analisar a poesia de Alberto Ramos, visto que a relação entre seu trabalho e o de Magalhães de Azeredo se dá mais através de menções paralelas na recepção do que por seus elementos poéticos intrínsecos[53].

Entre os que fizeram esta menção está Josué Montello, que corroborou a *Nota* de Magalhães de Azeredo. Em *Metros bárbaros na poética portuguesa*, artigo que analisaremos adiante, o romancista afirma:

> Paralelamente ao exemplo de Magalhães de Azeredo, outro ainda deve ser lembrado: o de Alberto Ramos, que incorporou, no Brasil, aos metros bárbaros, o elemento ornamental da rima. (MONTELLO, 1949, p. 14).

Alberto Ramos é apontado não como um predecessor ou sucessor, mas como um poeta cuja atividade deve ser equiparada ao projeto azerediano, merecedora de menção paralela aos seus metros bárbaros.

4.2.7 Josué Montello

Entre os comentadores mais ativos dos metros bárbaros azeredianos se encontram autores interessados na história das práticas métricas. O prolífico romancista Josué Montello seguramente foi um deles.

A *ars poetica* de Said Ali, *Versificação portuguesa*, acabara de vir a lume, e causara uma série de debates desde antes mesmo de vir a ser publicada. O próprio prefaciador, Manuel Bandeira, permitiu-se discordar do livro prefaciado em alguns pontos, esclarecendo que o fizera a pedido do autor (BANDEIRA, 1997). Uma das maiores dissonâncias do filólogo em relação à prática corrente fora sua decisão pela nomenclatura métrica pré-castilhiana: para ele, por exemplo, os versos dos *Lusíadas* eram hendecassílabos, e não decassílabos.

Em função destes debates, Josué Montello se aproveitou para apresentar ao público leitor de *Letras e artes* os experimentos métricos de Magalhães de Azeredo:

[53] Para um estudo da poesia de Alberto Ramos, *v.* RAMOS, 1979, p. 237-52.

> A publicação, agora feita pelo Instituto Nacional do Livro, de um compêndio de ~~"V~~ersificação Portuguêsa", de autoria do prof. Said Ali, com um prefácio de Manuel Bandeira, serve-nos de pretexto à evocação de uma tentativa brasileira de introdução, na poética portuguêsa, dos chamados metros bárbaros, por iniciativa de Carlos Magalhães de Azeredo, em dois livros que merecera ressurreição: ~~"A~~ Leão XIII, poeta latino", três elegias publicadas em 1901, no Rio de Janeiro com tradução latina e italiana, e ~~"O~~des e Elegias", editadas em Roma, em 1904. Foi na Revista Brasileira, de julho de 1899, que o poeta divulgou a sua primeira experiência dêsses metros, no poema *Em Vallombrosa*, e o fizera acompanhar de pequena explicação, mais tarde desenvolvida como prólogo às ~~"O~~des e Elegias". Nesse prólogo, lembrava Magalhães de Azeredo que ~~"os~~ metros bárbaros, já cultivados na Itália, sem sucesso aliás, por alguns humanistas do Renascimento, foram definitivamente consagrados na poética da bela língua por Tommaseo e Carducci: após longas contestações e hostilidades, acabaram por triunfar e hoje habitualmente os cultivam os mais ilustres poetas italianos". (MONTELLO, 1949, p. 4)

Após seu intróito, Josué Montello se propôs a discorrer sobre o que Magalhães de Azeredo conseguira realizar, e se propôs também a investigar as causas de seu insucesso. A crítica de Josué Montello é-nos interessante, neste sentido, pois, dos que escrevem sobre Azeredo já com décadas de distância, é um dos raros que se deu o trabalho de pensar na obra em relação a seu contexto, procurando entender quais foram seus resultados e quais foram os motivos de terem sido tão poucos, ou tão pouco vistosos.

> Não teve, entretanto, a acolhida de que se fazia merecedora, aqui no Brasil e em Portugal, essa experiência renovadora de poeta e de erudito. Não encontrou Magalhães de Azeredo, assim, quem pudesse dizer-lhe à maneira de Ovídio ao referir-se a Propércio: ~~"S~~aepe suos solitus recitare Propertius ignes" . E no caso bem que se aplica essa lembrança latina, que foi exatamente Propércio um dos mestres em cuja lição Magalhães de Azeredo encontrou grande parte do segredo de seus hexâmetros. (MONTELLO, 1949, p. 4)

O romancista deixa claro que aprecia os poemas bárbaros de Magalhães de Azeredo, e gostaria de tê-los visto mais bem recebidos:

> A experiência poderia ter sido fecunda, suscitando adeptos e discípulos, como já o fôra na Itália. Nada faltava em beleza e sentido plástico ao ritmo amplo da proposição do poeta das Odes e Elegias. Era um caminho novo que se rasgava ao verso de língua portuguêsa. Mas não passou, com o rolar do tempo, de uma bela pregação no deserto. (MONTELLO, 1949, p. 4)

Apontando a possibilidade lamentavelmente não cumprida, Josué Montello começa a aventar as causas da esterilidade dos poemas em métrica bárbara:

> A que atribuir-se o malogro da tentativa? Talvez a dois fatores conjugados: à relativamente pequena difusão das ―Odes e Elegias", que tinham sido editadas em Roma, numa tiragem extremamente limitada, e ainda à circunstância de se tratar de uma experiência que demandava, por sua beleza e seu equilíbrio rítmico, aquela impregnação de cultura latina, haurida em Tibulo, Propércio e Catulo, que caracterizava o autor das ―Procelárias". À semelhança do que ocorreu com Eugênio de Castro, cuja opulência poética jamais fez um grande discípulo, Magalhães de Azeredo não encontraria fácilmente, mesmo que à larga se difundisse a sua obra, quem lhe aplicasse a lição[54]. Não se poderia alegar que a poética portuguêsa fôsse bastante numerosa e rica para dispensar a inovação sugerida por Magalhães de Azeredo. ―Não é menos opulenta a italiana — afirmava o poeta no prólogo das ―Odes e Elegias" — e acolheu os metros bárbaros". Bastaria, no caso, o exemplo de um nome: Carducci. (MONTELLO, 1949, p. 4)

Josué Montello, então, reconhece duas causas: a tímida tiragem de *Odes e elegias*, e a pouca ―cultura latina" de seu público alvo. A capacidade e a vontade de apreciar os poetas latinos provavelmente decresciam entre os leitores lusófonos, à época da juventude de Magalhães de Azeredo — em termos relativos, já que a crescente escolarização, se se comparar com a lusofonia do século XVIII, aumentara o número absoluto de leitores, e com isso o número de leitores de latim.

A citação a Eugênio de Castro é inusitada mas procedente. Como o autor de *Oaristos*, Magalhães de Azeredo, diz Josué Montello, não deixou escola ou epígonos. Todavia o poeta português obteve grande reconhecimento mesmo assim, e seu papel na história da poesia portuguesa é inconteste. O mesmo não se pode dizer de imediato de Magalhães de Azeredo, mas Josué Montello procura entrever sua importância, ainda que discreta, às letras brasileiras.

Explica, com a ajuda da *Nota necessária*, a originalidade dos versos bárbaros:

> Os metros propostos — e magnificamente exemplificados ao longo de todo um livro — nada mais eram que uma aplicação de hexâmetros e pentâmetros, agrupados em dísticos, dois a dois, sem a simetria das rimas. Uma de suas originalidades estava justamente nesse agrupamento, que alargava o ritmo em lenta e harmoniosa amplitude, de que são modelos estes versos:
>
> ―Lá, no castelo tácito, as negras janelas abertas,
> como órbitas sem olhos, fitam o parque, o bosque,
>
> o cálido horizonte. Calmíssima, a noite de estio
> estende, sem um sôpro, tênues sendais violáceos
>
> sobre o arvoredo grave. Na altura, é de puro azeviche
> o céu, mas constelado, coruscante de jóias.
>
> Outra originalidade — e esta certamente de maior importância — é que não se lhes aplicam as regras de prosódia estatuídas para os metros clássicos gregos e latinos. Assim, em vez de serem contados por pés, são-no por sílabas, com a valorização dos

[54] Curiosamente, Magalhães de Azeredo atacou a poética de Eugênio de Castro em revistas da Europa e da Índia, expressando opiniões desfavoráveis ao seu tipo de verso livre. *Cf.* MARNOTO, 2009.

> acentos predominantes. Com o propósito de demonstrar a fidelidade latina de seus versos, Magalhães de Azeredo sugeria fôssem cotejados com alguns de Tibulo, Propércio e Catulo, notadamente os das Elegias do segundo, do qual lembrava:
>
> –Perjuras tunc ille solet punire puellas.
> Quam vacet alternus blandos audire sussurros.
> Non tribus infernum custodit faucibus antrum".
>
> E confrontava-os com estes, das –Odes e Elegias":
>
> –Rouxinal [*sic*] que cantas escondido, e o frágil ninho
> tens no cavo tronco de um carvalho centenário,
> ou num muro há vinte longos séculos erguido:" (MONTELLO, 1949, p. 4)

Em seguida apresenta a defesa de Magalhães de Azeredo a seus versos brancos. Originalmente era uma estratégia de aceitação que visava um grupo de letrados considerado pelo poeta especialmente judicioso nesse aspecto (o círculo de Olavo Bilac, Machado de Assis, e os fundadores da Academia). Como se sabe, Magalhães de Azeredo era tratado como o caçula do grupo, e realmente o era, pelo menos entre os acadêmicos fundadores.

Josué Montello transpôs a defesa dos versos sem rima desse contexto para outro, o do debate promovido por Said Ali, sem anacronismo ou prejuízo de sentido:

> Para seus versos sem rima, Magalhães de Azeredo compôs-lhes préviamente a defesa: –A rima é um ornamento delicado e nobre, que aumenta o realce do verso e a alguns metros é necessário; mas não a todos. A poesia grega e a poesia latina produziram as suas grandes obras, que têm domado os séculos, sem precisarem das rimas; desprovidos delas são muitos dos mais sublimes poemas das literaturas modernas portuguêsa, italiana, espanhola, inglesa, alemã". E concluía, indicando a mais séria das exceções: –Só em francês, por motivos peculiares, os versos não as podem dispensar; já Voltaire o lastimava, na dedicatória da sua –Merope" a Maffei, julgando essa circunstância, como de fato é, uma inferioridade rítmica". O prof. Said Ali, na sua –Metrificação portuguêsa", esposa opinião contrária, julgando a rima como beleza essencial da poesia. Vai além, ao observar que, –fascinados pelos modêlos clássicos, os renovadores da poesia moderna trataram de libertá-la das cadeias entregando-a — ilusão não rara na vida humana — a nova espécie de cativeiro". E explicando melhor seu pensamento: –Compuseram versos sem rima, submetidos à métrica quantitativa dos antigos". Às palavras do grande filólogo, Manuel Bandeira contrapõe a sua experiência e a sua autoridade de grande poeta, discordando do mestre no prefácio do livro, para dizer-lhe, como já o fizera Magalhães de Azeredo nas –Odes e Elegias", que a rima é beleza natural do verso e não essencial. E ainda há este argumento, recolhido a um poema de Fernando Pessoa:
>
> –Não me importo com as rimas. Raras vêzes
> Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra".
>
> Marginalmente poder-se-ia lembrar um reparo de Remy de Gourmont sôbre êsse problema, quando considerou, em –Esthetique de la langue française", como sinal de decadência, o enfraquecimento da rima na literatura francêsa de dois séculos. Trata-se, no entanto, nesse caso particular, de um valor essencial que não se aplica — e neste ponto coincidem os julgamentos de Manuel Bandeira e Magalhães de Azeredo — aos valores poéticos da língua portuguêsa. Bastaria citar-se o exemplo da lição de

> Garret. Por acaso haverá, no romantismo português, versos mais belos que os versos brancos de ~~C~~amões"? Ou mesmo de ~~D~~. Branca"? (MONTELLO, 1949, p. 4)

A ambição do jovem Magalhães de Azeredo é relembrada: a de conciliar modernismo e tradicionalismo:

> Tão importante julgava Magalhães de Azeredo a inovação sugerida nos seus metros bárbaros à poética portuguêsa que, na exposição publicada na Revista Brasileira, deixou declarado que, se técnicamente a sua obra apenas encetada pudesse aspirar a uma significação, desejaria fôsse precisamente essa, que unia a paixão moderna ao puro sentimento da beleza antiga. (MONTELLO, 1949, p. 4; 14)

O romancista demonstra conhecimento do que se publicou a respeito do problema da transposição de metros clássicos em língua portuguesa, e da recepção destes metros em sua versão azerediana:

> Antes do poeta brasileiro, um seu confrade português tivera, sem a sua cultura, a sua sensibilidade, o seu bom gosto, igual propósito, conforme se verifica dêste trecho do ~~T~~ratado de Metrificação Portuguêsa", de Antonio Feliciano de Castilho: ~~A~~ tentativa não já moderna, mas em que tanto insistiu modernamente o nosso, aliás bom engenho, Vicente Pedro Nolasco, de fazer versos portuguêses hexâmetros e pentâmetros, é uma quimera sem o mínimo vislumbre de possibilidade". Magalhães de Azeredo, voltando à experiência, desta vez com a lição de seus confrades italianos da estirpe de um D'Annunzio e um Carducci, demonstrou a viabilidade posta em dúvida por Antonio Feliciano de Castilho, mas não logrou, no compêndio do prof. Said Ali, ao menos a referência merecida por Vicente Pedro Nolasco no ~~t~~ratado de Metrificação Portuguêsa". Certamente em virtude de sua concisão, não comportaria o opúsculo do prof. Said Ali uma nota especial aos metros bárbaros, cujo exercício bem que poderia ser fecundo à poética de duas literaturas, não obstante o ceticismo de Castilho, confirmado por José Veríssimo no estudo com que, no quarto e sexto volumes de seus ~~E~~studos de Literatura Brasileira", analisou respectivamente as elegias a Leão XIII e as ~~O~~des e Elegias". Paralelamente ao exemplo de Magalhães de Azeredo, outro ainda deve ser lembrado: o de Alberto Ramos, que incorporou, no Brasil, aos metros bárbaros, o elemento ornamental da rima. (MONTELLO, 1949, p. 14)

Ao fim, percebe-se que a retomada dos versos bárbaros azeredianos cumpre um fim caro a Josué Montello. O romancista noticia a calma retomada da métrica por alguns poetas da chamada geração de 45, equilibrando — e consolando, dir-se-ia — as primeiras grandes rupturas que os modernistas iniciais provocaram. Chama a atenção especialmente para Ledo Ivo, que curiosamente, também escreveu suas *Odes e elegias*:

> Quando ainda prevalece o critério do verso livre, que se insurge contra o ritmo bem comportado, o livro do prof. Said Ali, prefaciado por Manuel Bandeira, é um convite de torna-viagem ao exercício tradicional da métrica, que não faz mal a ninguém —

> muito menos à poesia. Parece-nos que há, presentemente, uma nova geração de poetas interessados em prestigiar a métrica, descobrindo-lhe os segredos e as virtudes literarias. Não será fora de propósito consignar aqui que um jovem escritor, da categoria do sr. Ledo Ivo e que é figura exponencial de sua geração, após haver escrito também as suas "Odes e elegias", nos traz agora da Espanha, via João Cabral de Melo Neto, o seu belo "Acontecimento do Soneto", no qual as idéias modernas se revestem das mais puras formas clássicas, algumas de feição intencionalmente camoniana. (MONTELLO, 1949, p. 14)

A crítica de Josué Montello procura conciliar tradição e modernidade, o que é razoável: são valores que, exceto períodos de acirramento muito intenso, são cultivados com o mesmo zelo em literatura. O momento lhe parecia especialmente propício a isso, e ele mesmo representava, em prosa, essa conciliação, embora provavelmente com mais amor à tradição do que à ousadia. O sonho do jovem Magalhães de Azeredo ainda lhe interessa, e sua crítica, ao ligar seus versos aos de poetas eminentes da geração de 45, pretende contribuir para uma literatura brasileira cujo senso de inovação abranja tanto o experimento quanto a tradição.

Ao centro do artigo, em posição de destaque, há um poema de Magalhães de Azeredo, ilustrado com uma gravura. O intrigante acerca deste poema é que ele não é, como se naturalmente esperaria, um exemplo de métrica bárbara. Trata-se de um soneto sobre Dante. Não se sabe se isso foi escolha do próprio articulista, ou se uma decisão editorial que lhe fosse superior, tampouco se sabe o motivo dessa escolha; é possível, por se tratar de uma forma convencional e, sem dúvida, um belo poema, que a escolha tenha sido uma indulgência ao leitor de Letras e artes.

> Sempre anda só no exílio de Ravenna,
> Dante, o poeta, seu perfil agudo
> De águia doente, o fosco olhar, que o estudo
> Gastou, dizem a um tempo orgulho e pena.
>
> Em vão, nas ruas, pela tarde amena,
> Crianças brincam, moças riem, mudo,
> Ele prossegue, e indiferente a tudo.
> Salvo a dor incurável que o envenena.
>
> Se, torvo, envolto em rubro-escuro manto,
> Um fantasma o julgais, seu iracundo
> E triste aspecto não vos causa espanto.
>
> Quem, depois de sofrer o ódio profundo
> Da pátria, viu o Inferno, e chorou tanto,
> Já não é criatura deste mundo... (*in* MONTELLO, 1949, p. 4)

Josué Montello, dos acadêmicos de meados do século XX, foi, afinal, um dos críticos mais interessados em fazer emergir as *Odes e elegias* do esquecimento a que foram relegadas.

4.2.8 Florivaldo Menezes

Encerramos a apresentação da crítica às *Odes e elegias* com um interessante parágrafo elogioso de um vanguardista da poesia visual no Brasil, Florivaldo Menezes. nascido em 1931, Menezes fez parte do grupo dos irmãos Campos e sua defesa de Magalhães de Azeredo contrasta (embora não nos seja de todo surpreendente, já que se trata de uma nova geração) com a polaridade encontradiça na recepção até agora entre modernistas e neoparnasianos.

Florivaldo Menezes foi convidado a defender a Academia em um apêndice de *A Academia do fardão e da confusão: A Academia Brasileira de Letras e os seus "imortais" mortais*, violento ataque de Fernando Jorge à instituição. Nela, ao discorrer sobre outros acadêmicos fundadores, diz o seguinte sobre o autor das *Odes e elegias*:

> [...] um pós-adolescente de gênio como Magalhães de Azeredo, que, em livro de poemas do começo do nosso século, prefigurou em nossa língua, nas escansões e estrutura, calcado no domínio absoluto do verso não-silábico, mas de jambices e ditirambices dos hexâmetros e pentâmetros latinos, os verdadeiros *metros bárbaros* carduccianos, afora seu cultismo sintático como no uso, talvez inconsciente, mas genialmente intuitivo, do gongórico *acusativo grego*, que teve na imensa sor Juana Inés de la Cruz seu maior marchetador. (*in* JORGE, 1999, p. 547)

O elogio, como sempre, não é puro; asteísmos como falar em "jambices e ditirambices" e elogiar um recurso sintático "talvez inconsciente" marcam o depoimento. Ainda assim, as conquistas apontadas por Florivaldo Menezes são reais, e fazem valer o interesse pela obra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise das *Odes e elegias* e de sua recepção, parece-nos mais claro as razões da indiferença, ou o malgrado, com que foram recebidas. Aclara-se-nos, também, qual foi o seu papel na literatura da época e o que ela nos diz sobre essa mesma literatura.

Em primeiro lugar, o que mais chama a atenção é o fato de que quase todos os comentadores das *Odes e elegias* eram membros da Academia. Os poucos que não o eram foram candidatos (como Homero Prates e Nilo Bruzzi) ou membros do círculo dos fundadores (como Fortunato Duarte). Há o caso de comentadores como Florivaldo Menezes, que, embora não tenha sido um acadêmico, tratara das *Odes e elegias* enquanto escrevia *sobre* a Academia, discorrendo sobre vários acadêmicos.

Fora da Academia Magalhães de Azeredo fora conhecido por recordes triviais: ter sido o mais jovem fundador, o último acadêmico a morrer, e, por muito tempo, o Imortal que mais tempo durou em uma cadeira do Silogeu. A tiragem de *Odes e elegias* fora muito pequena, impressa em Roma, longe do público brasileiro, e próxima de um público que não lia português. Tudo isso impossibilitou o livro mesmo de ter sido avaliado por grande parte dos leitores e críticos de poesia no Brasil e em Portugal.

Magalhães de Azeredo sempre se demonstrara avesso a tudo o que se consolidou como prática poética corrente no século XX. Isto não teria sido exatamente um problema não fossem dois importantes fatores:

O primeiro é que o poeta se isolou de todos os círculos literários. Nos últimos anos do século XIX, enquanto ainda vivia no país, Magalhães de Azeredo se aliava aos maiores escritores de seu tempo em projetos comuns (como o *Sanatório*, que escreveu com Bilac). Assim que se consolidou sua carreira como embaixador na Santa Sé, sua atividade literária se descolou do que acontecia no Brasil. Ao longo dos anos, tornou-se mais visado por sua atividade de cronista da Europa em guerra, e dos acontecimentos próximos ao seu trabalho.

Isso não é condição obrigatória de escritores diplomatas, vide o grande número de artistas que sempre exerceram a profissão. Mas é preciso notar que Magalhães de Azeredo floresceu em condições ingratas: aliou-se ao grupo de Bilac e Machado de Assis quando era muito jovem, e eles, já insignes senhores, estabelecidos na atividade política e cultural do país. Os poetas de sua geração envolviam-se em credos e experimentos os mais distintos — embora, aos olhos das gerações pós-Modernismo, pareçam-se muito uns aos outros. Enquanto isso, o *status* parnasiano desmoronava e um novo consenso não se constituía, o que só ocorreu após as consequências da Semana de Arte Moderna. Magalhães de Azeredo fora adotado pelo

círculo mais ilustre da época, mas não teve chance de se aproveitar dele: logo sua poética foi completamente suplantada pelas vanguardas, enquanto sua produção ainda começava a florescer.

O segundo fator para seu esquecimento foi o que seus próprios colegas apontavam como tibieza de expressão. A poética azerediana não se comunicava com o leitorado, o que talvez se devesse a uma preferência de Magalhães de Azeredo por versos mais amenos do que pessoais. Contraste-se com o caso de Augusto dos Anjos, poeta pouco inserto nos círculos literários mais influentes da época (o que não quer dizer que era completamente isolado, escusado dizer), mas que fora logo lido e comentado com avidez.

À primeira vista, o classicismo de Magalhães de Azeredo não parecia se conectar com a realidade de sua época, ao contrário de Carducci, que fazia servir seu gosto clássico a suas cores insurgentes, satanistas (a seu modo), atéias.

Um exame mais atento da poética azerediana não pode sustentar, no entanto, que ela não evite contato com sua realidade. Os gostos, as opiniões e o modo de ver o mundo do poeta eram compartilhados por um grande público, e reagiam diretamente aos acontecimentos. Já se discutiu alguns pontos de contato de sua poética com a de Fernando Pessoa, por exemplo. Sua poesia é, de fato, moderna, apresentando reações típicas dos homens que se depararam com os acontecimentos e mudanças paradigmáticas da modenidade.

O caso é que Magalhães de Azeredo jamais deixou de se entender como um poeta, mas logo em sua juventude foi descolado de qualquer grupo relevante na atividade literária brasileira, e nenhum grupo subsequente o adotou. As *Odes e elegias* necessitariam de um esforço contínuo de defesa, como toda inovação poética necessita. Mas o poeta logo abandonou o projeto e voltou a versificar de modo tradicional.

O poeta, deste modo, não recebeu a paga, já há muito finda, do grupo a que se aliara; não conseguiu receber, tampouco, reconhecimento dos grupos mais novos. O que agravou sua situação foi não ter procurado ao menos se relacionar com estes grupos, nem mesmo como um inimigo. Magalhães de Azeredo tornou-se, ele também, cada vez mais indiferente ao que ocorria na literatura brasileira. Sua ignorância sobre os novos poetas era caso de conhecidas anedotas, contadas pelas figuras ilustres e escritores que o visitavam em Roma. Por sua vez, tais figuras não o combatiam, reverenciando-no como uma lembrança de velhos tempos, inofensiva em seu isolamento. O caso de Menotti del Picchia contra Nilo Bruzzi deixa isso bem claro: o modernista, ao *pedir a cabeça* de quem considerava inimigos de seu círculo, não incluiu Magalhães de Azeredo, pivô, de certo modo, da controvérsia.

Mas as *Odes e elegias* poderiam se destacar do resto de sua obra, devido a seu caráter único na literatura brasileira, repleto de interesse aos leitores de poesia. No entanto, como dito, isso demandaria um interesse sustentado ao longo das gerações literárias que se sucederam, como é o caso de toda obra que continua a ser lida. O poeta não empreendeu este esforço, acreditamos, porque estava interessado antes de tudo pela aprovação de um grupo específico. Este grupo, o grupo de Bilac e dos primeiros Acadêmicos, não pôde entender o que estava sendo feito nas *Odes e elegias*. Os que entenderam, como José Veríssimo, estavam implicados com outros projetos literários, e não tinham interesse em *investir* no caso; João Ribeiro, por sua vez, pode ter compreendido com mais alcance, mas seus interesses eram por demais diversos para se identificar totalmente com a ideia. Há o caso ainda de Josué Montello, que parece ter se interessado bem mais pelo caso, mas que já não fazia parte da mesma geração; em seu tempo as *Odes e elegias* já tinham se tornado irrevogavelmente apenas uma curiosidade.

Além de tudo, os três homens exemplificados acima não eram poetas, ou mesmo estudiosos que dessem prioridade à poesia. Os três eram homens da prosa, envolvidos primariamente com a crítica literária, a pesquisa filológica ou o romance.

Há o caso de Péricles Eugênio da Silva Ramos, leitor voraz de poesia e grande interessado em questões métricas. Este pesquisador foi o primeiro a destacar com a veemência devida a singularidade das *Odes e elegias*, contrapondo-a, em termos de interesse geral, ao resto da obra de Magalhães de Azeredo. Apesar de sua precisa (e curta) análise prosódica, todavia, não houve quem se interessasse por continuar o interesse pela obra. Péricles Eugênio da Silva Ramos se limitou, enfim, a catalogar as *Odes e elegias* em antologias.

Ainda assim, seu modo de versificar interessava e ainda interessa, embora independentemente, a um número de escritores, conscientes ou não de sua existência. Seu testemunho nos desvela, afinal, através de um ângulo pouquíssimo conhecido, como se processam as mudanças, experimentações e consolidações no gosto literário, e como se processaram, especificamente, estas mudanças na literatura brasileira do começo do século XX.

Casos como o das *Odes e elegias* nos demonstram, caso dermos-lhes atenção, que a consolidação do Modernismo no Brasil não ocorreu tão-somente por uma batalha entre vanguardistas de um lado e reacionários de outro. Desde os primeiros anos do século XX já se sabia que a poesia, de modo específico, e as artes, de modo geral, estavam sendo revolucionadas no mundo todo. Desde então já se pensava que alguns projetos de expressão poética prevaleceriam violentamente, fazendo caducar tudo o que não conseguisse

acompanhar estes novos tempos. Assim, muitos dos escritores que costumeiramente são retratados como anti-modernistas intentaram, na verdade, ganhar os louros de serem eles mesmos os representantes da Modernidade.

Não foi diferente com Magalhães de Azeredo. Em seu embate com Eugênio de Castro, já apresentado anteriormente, o poeta quis representar uma certa vanguarda europeia — a do grupo de Carducci, italiana — contra outra, francesa, a que supostamente Eugênio de Castro e os simbolistas se filiaram. Muitos autores da época entenderam que os simbolistas e os modernistas participavam de um mesmo *continuum* francófilo. Isto parece se corroborado pelas carreiras de escritores como Manuel Bandeira, e também pela noção de *verso livre* que finalmente imperou no Brasil, contra outras definições em vigor à época de Magalhães de Azeredo (*cf*. BRITTO, 2011b).

Mas a batalha do poeta durou pouco, limitando-se a pequenos debates e polêmicas. Magalhães de Azeredo não parecia mesmo interessado em levar adiante uma cruzada em favor do que seria sua vanguarda, ou nem mesmo uma cruzada anti-modernista, como Nilo Bruzzi, seu admirador. Por toda a sua vida jamais deixou de se entender e de se apresentar como poeta, mas ao que parece não estava empenhado em se manter reconhecido como tal pelos círculos que sucederam ao seu grupo. Nem mesmo se interessava em continuar se identificando com o que fez nas *Odes e elegias*, apontando-as como apenas uma fase. Para o poeta, *Odes e elegias* contribuem com apenas uma das faces de sua história, compondo com o resto da obra os contornos de sua sensibilidade e expressão poéticas.

De fato, sem a intenção classicista declarada, é possível encontrar algumas escansões clássicas em seus livros posteriores[55]. Ao invés de tentar levar a cabo uma batalha de projetos vanguardistas, o poeta provavelmente procurou harmonizar os versos de seu experimento com sua produção poética seguinte, mais discreta no âmbito formal, como o livro da juventude tivesse enriquecido sua *mão* poética, que seguira tradicional até o fim de sua vida.

Outros casos, como o de Magalhães de Azeredo, existiram durante o período que hoje chamamos de *pré-Modernismo*. Alguns desses casos foram citados neste trabalho — Alberto Ramos, Eduardo Guimarães, Simas Saraiva etc. — por conta de terem sido associados, em algum momento, aos versos bárbaros azeredianos. O exemplo específico das *Odes e elegias* apresenta interesse singular, ao fim, por mais um motivos, além de todos os já elencados, acima.

---

[55] Marcelo Tápia apontou-me a presença de iambos, por exemplo, em *Vida e Sonho* (1919) e *Intermezzo* (1946).

Magalhães de Azeredo realmente quis oferecer um trabalho de *conciliação*. Harmonizando classicismo e vanguarda, nacionalismo e exotismo, inovação formal e prática parnasiana, o poeta imaginou oferecer aos seus sêniores uma saída, dentre outras, para se manter o *status quo*. Com ela, a poesia parnasiana continuaria a se ocupar de seu preciosismo formal, ligando-se tanto a tradições lusófonas que remontariam à adoção da *medida nova* (ou seja, dos influxos classicizantes intermediados por inovações italianas) quanto à fome de liberdade dos tempos modernos.

Devido a esta intenção, Magalhães de Azeredo logrou um feito inédito em português: uma poesia que pudesse ser lida tanto como versos românicos quanto como transposições de versos clássicos. Nesse sentido, a convivência no mesmo livro de dísticos elegíacos e decassílabos portugueses é crucial para o projeto de Magalhães de Azeredo. Nisto *Odes e elegias* dista-se das *Odi* de Carducci, que se compunham em sua maioria de versos claramente ~~"b~~árbaros".

Esta diferença, porém, foi entendida por muitos como tibieza, e ao fim das contas estes poemas não foram lidos nem de um nem de outro jeito, sendo esquecidos. Ainda assim, como demonstrado no capítulo 3 desta dissertação, é perfeitamente possível ler os versos azeredianos como versos românicos ou clássicos, lidos à maneira com que se os liam à época de Magalhães de Azeredo ou mesmo de acordo com as reconstituições mais recentes (o que exigiria, conforme dito anteriormente, um pulso musical que acompanhasse os poemas).

Deste modo, o caso das *Odes e elegias* se mostra bastante interessante para todos os leitores e pesquisadores interessados nos influxos e intercâmbios de tradições formais poéticas, por experimentos rítmicos e pela história dessas formas poéticas, especialmente em língua portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

A.G.F. Edição de bolso é recolhida, mas há outras versões. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 2011. Seção Cultura. Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,edicao-de-bolso-e-recolhida-mas-ha-outras-versoes,779929,0.htm. Acesso em: 02 abr. 2012.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Fundação**. 2005a. Disponível em: http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=2. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

_____. **Magalhães de Azeredo**: biografia. 2005b. Disponível em: http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=654&sid=141. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

_____. **Magalhães de Azeredo**: bibliografia. 2005c. Disponível em: http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=657&sid=141. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

ALI, Manuel Said. **Acentuação e versificação latinas**. Rio de Janeiro: Ed. Da Organização Simões, 1956.

_____. **Versificação portuguesa**. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ALLEN, William Sidney. **Accent and rhythm: prosodic features of Latin and Greek: a study in theory and reconstruction**. Londres: Cambridge University Press, 1973.

_____. **Vox latina**: a guide to the pronunciation of Classical Latin. 2 Ed. Cambridge (Inglaterra): Cambridge, 1978.

ALMEIDA, Nicolau Tolentino. **Obras completas de Nicolau Tolentino de Almeida**: com alguns ineditos e um ensaio biographico-critico por José de Torres. Ilustrações de Nogueira da Silva. Lisboa: Castro, Irmão & Cia., 1861. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=ui0tAAAAIAAJ&pg=PR55&lpg=PR55&dq=odes+mouras&source=bl&ots=nsfqQzACqB&sig=Ly_qY1LQGJnQnCt8LUIdN10x4zI&hl=pt-BR&sa=X&ei=6eUwU_TlDITAkQeAy4HYCA&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=odes%20mouras&f=false. Acesso em: 25 de março de 2014.

ALMEIDA, Danilo Cerqueira; PINHO, Adeítalo Manoel. In: COLÓQUIO DO GRUPO DE ESTUDOS LITERÁRIOS CONTEMPORÂNEOS, 3., 2011, Feira De Santana. **Anais**... Feira de Santana, 2012, p. 130-143. Disponível em: http://www2.uefs.br/dla/romantismoliteratura/coloquiogrupodeestudos2011/anais/3coloq.anais.pdf. Acesso em 29 de março de 2014.

ALVES, Rosana Llopis. José Veríssimo Dias de Mattos: um crítico na direção do Gymnasio Nacional (1892—1898). Dissertação de Mestrado — Faculdade de Educação-UFF. Niterói, 2006. Disponível em: http://www.uff.br/pos_educacao/joomla/images/stories/Teses/alvesd2006.pdf. Acesso em 26 de março de 2014.

AMORIM DE CARVALHO, José Maria Caldas de Matos. **Tratado de versificação portuguesa**. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas**. São Paulo: Humanitas, 2011.

ARINOS, FILHO, Afonso. Magalhães de Azeredo e Afonso Arinos. **Revista brasileira**, fase VII, ano VIII, n. 29, p. 245-7, outubro-dezembro 2001.

_____. Textos esparsos. **Revista brasileira**, fase VII, ano VIII, n. 29, p. 303-332, outubro-dezembro 2001. Disponível em: http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3236&sid=31. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

ASSIS, Machado de. **Obras completas em quatro volumes**. v 4. (crônica e bibliografia). 2. ed. Org. Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

ATTRIDGE, Derek. Classical meters in modern languages. In: GREENE, Roland et alii (org.). **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. 4. ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 250-2.

AZEREDO, Magalhães de. Em Vallombrosa. **Revista brazileira**, fase III, ano V, n. 19, p. 106-10, abril-junho 1899.

_____. **A Leão XIII, poeta latino**: elegias. Rio de Janeiro: Laemmert, 1901.

_____. Pela Campanha. **Kosmos**: revista artistica, scientifica e litteraria. ano I, n. 4, abril de 1904, p. 9.

_____. **Odes e elegias**. Roma: Tipografia Fratelli Centenari, 1904b.

_____. **Vida e sonho**. Rio de Janeiro: s.n., 1919.

_____. [**Carta**]. 17 de abril de 1932, Roma [para] FRANCO, Afonso Arinos de Melo. 1f. Assuntos diversos.

_____. **Intermezzo**. Rio de Janeiro: s.n., 1946.

_____. Cartas a Afonso Arinos de Melo Franco. **Revista brasileira**, fase VII, ano VIII, n. 29, p. 247-70, outubro-dezembro 2001. Disponível em: http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3236&sid=31. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira. In: **Seleta de prosa**. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 467.

_____. Prefácio. In: ALI, Manuel Said. **Versificação portuguesa**. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BAXTER, Arthur H. **The Introduction of classical meters into Italian poetry**: and their development to the beginning of the nineteenth century. Baltimore: Johns Hopkins University

Press, 1898. Disponível em: http://books.google.com/books?id=92KHcE_P3mMC. Acesso em: 02 abr. 2012.

BIBLIOGRAPHIA. ―Odes", de Alberto Ramos. **Correio paulistano**, São Paulo, p. 5, 02 de agosto de 1909.

BICKERSTETH, Geoffrey Langdale. **Carducci**: a selection of his poems, with verse translations, notes, and three introductory essays by G. L.Bickersteth. Londres: Longmans, Green & Co., 1913. Disponível em: https://archive.org/details/selectionofhispo00carduoft. Acesso em 26 de março de 2014.

BILAC, Olavo Brás Martins dos Guimarães; PASSOS, Sebastião Cícero dos Guimarães. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905.

BIOGRAPHIAS: Vicente Pedro Nolasco da Cunha. **Revista universal lisbonense**: jornal dos interesses phisicos, moraes e intellectuaes. Lisboa, tomo VI, 1846/1847. p. 425-429.

BIONE, Cesare. **La metrica dei poeti greci e latini studiati nelle scuole**: notizie elementari, schemi, esempi. 5. Ed. Firenze: la Nuova italia, 1947.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL. **Relatorio apresentado á Assembléa Geral na segunda sessão da décima quinta legislatura pelo Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio, Dr. João Alfredo Corrêa de Oliveira, em maio de 1873**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1873.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução do ―verso liberto" de T. S. Eliot. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 12., 2001, Curitiba. **Anais**... Curitiba, 2011a.

_____. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. **Revista brasileira de literatura comparada**, São Paulo, v. 19, p. 127-44, 2011b.

_____. Prosody. In: BROGAN, T.V.F., PREMINGER, Alex (org.). **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. 3. ed. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 982-94.

BRUZZI, Nilo. **Casimiro de Abreu**. Rio de Janeiro: Aurora, 1949.

_____. **Júlio Salusse**: o último Petrarca. Rio de Janeiro: Aurora, 1950.

_____. O príncipe esquecido. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 6, 3 de dezembro de 1954. Suplemento ―Singra: suplemento intergráfico", ano 7, v. 137.

_____. **José do Patrocínio**: Romancista. Rio de Janeiro: Aurora, 1959.

_____. **O Modernismo**. Rio de Janeiro: Aurora, 1960.

BURKE, Peter. Culturas da tradução nos primórdios da Europa Moderna. In; _____; HSIA, R. Po-Chia. **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. Trad. R. Maioli dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 13-44.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. 2 Ed., comentada. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1999.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

CAMPOS, Haroldo de. **Μῆνις**: a ira de Aquiles. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CAMPOS, André Malta. **O resgate do cadáver**: o último canto d'*A Ilíada*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1987.

CARDOSO, Leandro Dorval. A "Apocoloquintose do Divino Cláudio", de Sêneca. **Scientia traductionis**, v. 10, p. 151-71, 2011. Disponível em: http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/22052. Acesso em: 02 de abr. 2012.

CARDUCCI, Giosuè. **Odi barbare**. Bolonha: Zanichelli, 1877.

_____. **La poesia barbara nei secoli XV e XVI**. Bologna: Nicolà Zanichelli, 1881. Disponível em: http://www.onread.com/book/La-poesia-barbara-nei-secoli-XV-e-XVI-1118395/. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

_____. **Opere**. v. XXVII. Bolonha: Zanichelli, 1938.

CARVALHO, Raimundo. Bucólicas de Virgílio: uma constelação de traduções. *In*: VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e comentário Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005, p. 105-204.

CASTILHO, Antônio Feliciano de. **Tratado de metrificação portugueza para em pouco tempo e até sem mestre se aprenderem a fazer versos de todas as medidas e composições, seguido de considerações sobre a declamação e poetica**. 2. Ed. Lisboa: Livraria Central, 1858. Disponível em: http://books.google.com/books?id=Qy7WAAAAMAAJ. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

CASTILHO, Antônio Feliciano de. **Tratado de metrificação portugueza**: seguido de considerações sobre a declamação e poetica. 4ª ed. revista e augmentada. Porto: Livraria Moré-Editora, 1874.

CASTILHO, José Feliciano de. (ed.). **Manuel Maria du Bocage. Excerptos seguidos de uma notícia sobre sua vida e obras, um juízo crítico, apreciações de belezas e defeitos, estudos de língua**. Rio de Janeiro/ Paris: Garnier/ A. Durand, 1867. Tomo III, p. 226. Disponível em: http://books.google.com/books?id=dzwhAAAAMAAJ. Acesso em: 02 abr. 2012.

CATULO, Caio Valério. **Carmina**. Org. Roger Mynors. Nova York: Oxford, 1958. Disponível em: http://www.thelatinlibrary.com/catullus.shtml. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

CHIARINI, Giuseppe. Le terze Odi barbare (1889) di G. Carducci. In: _____. **Impressioni e ricordi di Giosuè Carducci**. Bolonha: Zanichelli, 1901. Disponível em:

http://www.classicitaliani.it/carducci/critica/Chiarini_Carducci_terze_Odi_barbare.htm. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.

_____. A noção de verso livre, do Prefácio interesantíssimo ao Itinerário de Pasárgada. **Revista de letras**, São Paulo, v. 33, p. 43-53, 1993.

CICERO, Antonio. **Horácio**: Ode I.38. Rio de Janeiro, 24 de julho de 2008. Disponível em: http://antoniocicero.blogspot.com.br/2008/07/horcio-ode-i38.html. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

CONDÉ, José. Escritores e livros: as últimas. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, 10 de novembro de 1963. 2º Caderno, Vida Cultural.

CONTO, Luana de. Carlos Alberto Nunes, tradutor dos clássicos. In: SEMANA DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 23., 2008, Araraquara. **Anais...** Araraquara: FCL-Unesp, 2008. p. 60-7. Disponível em: http://ufpr.academia.edu/LDeConto/Papers/470367/Carlos_Alberto_Nunes_tradutor_dos_classicos1. Acesso em: 02 abr. 2012.

COSTA, Nelson. Afonso Celso e seu sucessor na Academia. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, 23 de março de 1960. 2º Caderno, Vida Cultural.

DEZOTTI, José Dejalma. O epigrama latino e sua expressão vernácula. Dissertação de Mestrado — FFLCH-USP. São Paulo, 1990.

DUARTE, Fortunato. Sonetos latinos de Mendes de Aguiar. **Almanaque do Garnier**, ano VI, p. 375-7, 1908a.

_____. Methodo facil para aprender o latim. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908b.

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. **Rebeldes literários da República**: história e identidade nacional no Almanaque brasileiro Garnier (1903-1914). Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ECHARRI, Emiliano Diez. **Teorias métricas del Siglo de Oro**. Anejo XLVII. Madrid: Ed. Rev. Fil. Esp., 1949. p. 222.

FABRIS, Mariarosaria. Notas sobre o Futurismo literário. **TriceVersa**: revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Lingüísticos e Culturais. Assis, v.1, n.1, p. 61-84, maio-out. 2007. Disponível em: http://www.assis.unesp.br/cilbelc/Mariarosaria%20Fabris.pdf. Acesso em: 02 abr. 2012.

FLORES, Guilherme Gontijo. Apresentação — ―Dossiê tradução de poesia": poéticas da tradução de obras clássicas. **Scientia traductionis**, v. 10, p. 108-9, 2011a. Disponível em: http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/22052. Acesso em: 02 de abr. 2012.

FLORES, Guilherme Gontijo. Tradutibilidades em Tibulo. **Scientia traductionis**, v. 10, p. 141-50, 2011b. Disponível em: http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/22052. Acesso em: 02 de abr. 2012.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. Lembrança do amigo ausente. **Revista brasileira**, fase VII, ano VIII, n. 29, p. 271-302, outubro-dezembro 2001. Disponível em: http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3236&sid=31. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

_____. Textos esparsos. **Revista brasileira**, fase VII, ano VIII, n. 29, p. 303-332, outubro-dezembro 2001. Disponível em: http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3236&sid=31. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

FUSSELL, Paul. **Poetic meter and poetic form**. New York: McGraw-Hill, 1979.

GASPAROV, Mikhail Leonovich. **Очерк истории европейского стиха** (Ocherk istorii evropeiskogo stikha). Moscou: Naúka, 1989.

_____. **A History of European Versification**. Tradução por G. S. Smith e Marina Tarlinskaja. Nova York: Clarendon, 1996.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Traduções polimétricas de Plauto: em busca da polimetria plautina em português. **Scientia traductionis**, v. 10, p. 214-29, 2011. Disponível em: http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/22052. Acesso em: 02 de abr. 2012.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu *et alii*. Uma tradução coletiva das ~~–~~Metamorfoses" 10.1-297 com versos hexamétricos de Carlos Alberto Nunes. **Scientia traductionis**, v. 10, p. 110-32, 2011. Disponível em: http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/22052. Acesso em: 02 de abr. 2012.

GRAMACHO, Jair. Introdução. *In*: **Hinos homéricos**. Introdução e tradução Jair Gramacho. Brasília: Editora UnB, 2003. (Coleção Antiquitas).

GUIMARÃES, Eduardo. **A divina quimera**. Digitalizada por Marco Antonio Rodrigues. s.l: s.n, 1916. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17755. Acesso em 30 de março de 2014.

HALPORN, James W. M. L. Gasparov, A History of European Versification, translated by G.S. Smith and Marina Tarlinskaja. (resenha crítica). In: **Bryn Mawr Classical Review**, 97.3.34, 1997. Disponível em: http://bmcr.brynmawr.edu/1997/97.03.34.html. Acesso em: 07 de abril de 2014.

HALPORN, James W. *et alii*. **The meters of Greek and Latin poetry**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1994.

HERRERA Zapién, Tarsicio. **La metrica latinizante**. Cidade do México: UNAM, 1975. Cuadernos del Centro de Estudios Clasicos, v. 1.

HERRERO-LLORENTE, Victor-José. **La lengua latina en su aspecto prosódico**. Madrid: Gredos, 1971.

HOLDER, Alan. **Rethinking meter**: a new approach to verse line. Cranbury: Associated University Press, 1995.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

IMORTALIDADE sem quorum. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 10, 07 de agosto de 1964.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO RIO DE JANEIRO. **O Instituto**. 2012. Disponível em: http://www.ihgrj.org.br/oInstituto.html. Acesso em: 27 de março de 2014.

JORGE, Fernando. **A Academia do fardão e da confusão**: a Academia Brasileira de Letras e os seus "imortais" mortais. São paulo: Geração, 1999.

LAÉRCIO, Diógenes. Os namorados da Academia. **A manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, 10 de setembro de 1950. Suplemento "Letras e artes".

LEÃO, Múcio. Carlos Magalhães de Azeredo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 27 de novembro de 1954a.

_____. **João Ribeiro**: ensaio biobibliográfico. Publicações da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1954b.

LEMOS, Fernando. **Fernando Pessoa e a nova métrica**: transcrição e estudo de manuscrito inédito. Mem Martins: Inquérito, 1993.

LIVROS novos. **Revista da semana**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 10, 1943.

LOURENÇO, Frederico. Prefácio. *In*: HOMERO. **Odisseia**. trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.

_____. **Clara suspeita de luz**. Alfragide: Caminho, 2011.

MACAMBIRA, José Rebouças. **Estrutura musical do verso e da prosa**. 2. Ed. São Paulo: Pioneira, 1987.

MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca lusitana**: na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuzeraõ desde o tempo da promulgaçaõ da Ley da Graça até o tempo presente. Lisboa: oficina de Ignacio Rodrigues, 1759.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. O decano da Academia. **Diario carioca**, Rio de Janeiro, p. 4, 08 de novembro de 1963.

MARNOTO, Rita. Eugênio de Castro entre Simbolismo e Futurismo. **Biblos**: revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, n. s. VII, 2009. p. 349-362. Disponível em: http://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/12140. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

MATTOSO, Glauco. **O sexo do verso**: machismo e feminismo na regra da poesia. Disponível em http://normattoso.sites.uol.com.br. Acesso em : 20 de setembro de 2013.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa. Crônica literária. In: **A noite**, n. 1809, p. 2, 1916.

MELLO, Figueira de. O Momento Diplomático: Carlos Magalhães de Azeredo. **Revista da semana**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 15-6, 1915.

MONTELLO, Josué. Metros bárbaros na poética portuguesa. **A manhã**, Rio de Janeiro, p. 4-14, 10 de abril de 1949. Suplemento "Letras e artes".

_____. Areia do tempo: o regresso de Magalhães de Azeredo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 13 de novembro de 1956.

_____. Meu amigo Magalhães de Azeredo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6, 07 de novembro de 1963.

MOREIRA, Luiza Franco. **Meninos, poetas e heróis**: Aspectos de Cassiano Ricardo do Modernismo ao Estado Novo. São Paulo: Edusp, 2001.

MORRE último dos que fundaram ABL. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, 05 de novembro de 1963.

MOTTA FILHO, Cândido. **Discurso de posse**. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=12289&sid=114. Acesso em 26 de março de 2014.

MOURA, F. Para uma tradução em verso do dístico elegíaco: Propércio, I, 14.. **Cadernos de tradução**, 1, set. 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6991/6475>. Acesso em: 02 abr. 2012.

NABUCO, Joaquim. [**Carta**]. 26 de outubro de 1904, Londres [para] AZEREDO, Carlos Magalhães de. 1f. Dá notícia do recebimento do livro de poemas "Odes e elegias".

_____. **Cartas a amigos**. Coligidas e anotadas por Carolina Nabuco. v. 2. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949. (Obras Completas de Joaquim nabuco, v. 14).

NILO BRUZZI desiste de concorrer à ABL. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 3, 11 de agosto de 1964.

NOGUEIRA, Érico. **Verdade, contenda e poesia nos *Idílios* de Teócrito**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2012.

_____. **Poesia bovina**. São Paulo: É Realizações, no prelo.

NOLASCO DA CUNHA. Vicente Pedro. **O Investigador Portuguez em Inglaterra**. v. 7, n. 27, setembro de 1813.

OITICICA, José. **Roteiros em fonética fisiológica, técnica do verso e dição**. Ed. Rev. Almir Câmara de Matos Peixoto. Rio de Janeiro: Ed. Da Organização Simões, 1955.

OLIVA NETO, João. Angelo. A Eneida em bom português: considerações sobre teoria e prática da tradução poética. *In*: SIMPÓSIO DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 2, 2007, São Paulo. II Simpósio de Estudos Clássicos. São Paulo : Humanitas, 2007. v. 1. p. 65-89.

_____; NOGUEIRA, Érico. O hexâmetro dactílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes. **Scientia traductionis**, v. 13, p. 295-311, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30277. Acesso em: 09 de ago. 2013.

O'CONNOR, J. J.; ROBERTSON, E. F. José Anastácio dsa Cunha. *In*: **The MacTutor History of Mathematics archive**. Julho de 2000. Disponível em: http://www-history.mcs.st-andrews.ac.uk/Biographies/Cunha.html. Acesso em 10 de abril de 2014.

OITICICA, José. **Roteiros em fonética fisiológica, técnica do verso e dição**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

ORICO, Oswaldo. O eterno e o ephemero. **Diario carioca**, Rio de Janeiro, p. 6, 08 de agosto de 1936.

PARAGUASSU, João. Na Academia. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 6, 08 de agosto de 1964.

PASCOLI, Giovanni. Regole di metrica neoclassica. In: _____. **Poesie e prose scelte**. Ed. Cesare Garboli *et al*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 2002. Disponível em: http://www.classicitaliani.it/pascoli/prosa/002_pascoli_regole_metrica.htm. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

PATRIARCA da Academia sepultado no Mausoléu. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 09 de novembro de 1963.

PEJENAUTE Rubio, Francisco. La adaptación de los metros clasicos en castellano. *In*: **Estudios clasicos**, n. 63, 1971.

PEMSON, Roger. A History of European Versification, by M. L. Gasparov; G.S. Smith; Marina Tarlinskaja. (resenha crítica). *In*: **Modern Language Review**, v. 94, n. 1, janeiro de 1999. p. 284-5.

PERINI, G. B. Fondamenti di metrica. In: TRAINA, A., PERINI, G. B. **Propedeutica al latino universitario**. 3. ed. Bolonha: Pàtron, 1982. p. 201-41.

PESSOA, F. **Obra poética**. Org., introd. e notas de M. A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

PLEITO na Academia não teve vencedor. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 5, 02 de abril de 1964.

PRADO, João Batista Toledo. Inter-relações e permanência da poética clássica. In: VIEIRA, Brunno V. G., THAMOS, Márcio (org.). **Permanência clássica**: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana. São Paulo: Escrituras, 2011. (Coleção Ensaios Transversais). p. 51-69.

_____. Um conceito de equivalência na expressão vernácula da poesia latina. **Organon**, v. 13, n. 27, p. 147-158, julho-dezembro 1999. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/30431. Acesso em: 09 de ago. 2013.

PRATES, Homero. À margem dos livros. **O paiz**, Rio de Janeiro, p. 3, 23 de outubro de 1919.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Ed. Da Organização Simões, 1955.

PROPÉRCIO, Sexto. **Sex. Propertii elegiae**. Ed. Lucianus Mueller. Leipzig: Teubner, 1898. Disponível em: http://www.thelatinlibrary.com/prop.html. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

PYM, Anthony. Complaint concerning the lack of History in Translation Histories. In: **HISTAL**, jan. 2004. Disponível em: http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/research_methods/complaint_history.pdf. Acesso em: 02 abr. 2012.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. A Renovação parnasiana. In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v. 2. Rio: Sul Americana, 1955. p. 343-4.

_____. Os princípios silábico e silábico-acentual. O verso romãntico e outros ensaios. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

_____ (Org.). **Poesia parnasiana**: antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1967. Coleção Poesia brasileira selecionada.

_____. **Do barroco ao modernismo**. 2ª ed. rev. aum. Rio de janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. Biblioteca universitária de literatura brasileira: série A.

RIBEIRO, João. **História do Brasil**: curso superior. 2ª ed. Rio de Janeiro: Cruz Coutinho, 1901.

_____. Metros barbaros. **Almanaque brasileiro Garnier**, Rio de Janeiro, p. 260-2, ano V, 1907.

_____. Metros barbaros. **Almanaque brasileiro Garnier**, Rio de Janeiro, p. 277, ano VI, 1908.

_____. Metros barbaros: uma inovação na metrica dos versos portuguezes. In: _____. **O fabordão**: cronica de vario assunto. Rio de Janeiro: Garnier, 1910. p. 171-83.

RODRIGUES, Rogerio Rosa. Nostalgia e política em João Ribeiro. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais...** Natal, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371332297_ARQUIVO_Nostalgiaepoliticaem JoaoRibeiro.pdf. Acesso em: 25 de março de 2014.

SANTOS, J.dos. Crônica literária. **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 2, 28 de outubro de 1898.

_____. Crônica literária. **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 3, 18 de novembro de 1901.

_____. Crônica literária. **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 3, 04 de dezembro de 1902.

_____. Crônica literária. **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 3, 30 de dezembro de 1904.

SENA, Jorge de. **Uma canção de Camões** : interpretação estrutural de uma tripla canção camoniana, precedida de um estudo geral sobre a canção petrarquista peninsular , e sobre as canções e as odes de Camões, envolvendo a questão das apócrifas. Lisboa: Portugália, 1966.

_____. Resenha de: PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud. Pequeno dicionário de Literatura Brasileira, biográfico, crítico e bibliográfico. *In*: **Luso-brazilian review**. Wisconsin, v. 5, n. 2, inverno 1968, p. 114-117.

SILVA, Inocêncio Francisco da. **Diccionário bibliographico portuguez**: estudos de Innocencio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brazil. v. 7. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862. p. 434-9.

SILVA, Roberto Candido. O polígrafo interessado: João Ribeiro e a construção da brasilidade. Dissertação de Mestrado em História Social — FFLCH-USP. São Paulo, 2008.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. São Paulo: Ateliê, 2003.

STEPHENS, Laurence D. Arsis and thesis. In: GREENE, Roland *et alii* (org.). **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. 4. ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 86.

TÁPIA, Marcelo. Diferentes percursos de tradução da épica homérica como paradigmas metodológicos de recriação poética: um estudo propositivo sobre linguagem, poesia e tradução. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada — FFLCH-USP. São Paulo, 2012.

TIBULO, Álbio. **Tibulli aliorumque carminum libri tres**. Org. John Percival Postgate. Nova York: Oxford, 1915. Disponível em: http://www.thelatinlibrary.com/tib.html. Acesso em: 20 de setembro de 2013.

TRINDADE, Rafael. Uma análise rítmica da *Odisseia* de Frederico Lourenço. In: COLÓQUIO –A LITERATURA CLÁSSICA OU OS CLÁSSICOS NA LITERATURA", 2, 2013, Lisboa. **Anais...** Lisboa, 2014.

VALÉRY, Paul. Variations sur les Bucoliques. In: **Oeuvres I**. Paris: Gallimard, 1957.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. A tradução poética e os estudos clássicos no Brasil de hoje: algumas considerações. **Scientia traductionis**, v. 10, p. 68-79, 2011. Disponível em: http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/22048. Acesso em: 02 de abr. 2012.

VERÍSSIMO, José. Uma innovação na métrica portugueza. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 1, 13 de novembro de 1901.

_____. Poesia e poetas. **Estudos de literatura brazileira**. 4ª. série. Rio de Janeiro: Garnier, 1904a. Disponível em: http://www.archive.org/details/estudosdelitera00vergoog. Acesso em: 20 de setembro de 2013. p. 105-23.

_____. Uma innovação na métrica portugueza. **Estudos de literatura brazileira**. 4ª. série. Rio de Janeiro: Garnier, 1904b. Disponível em: http://www.archive.org/details/estudosdelitera00vergoog. Acesso em: 20 de setembro de 2013. p. 215-28.

_____. Vida literaria: As –Odes e Elegias" do Sr. Magalhães de Azeredo.. **Kosmos**: revista artistica, scientifica e litteraria. ano II, n. 4, abril de 1905, p. 12-4.

_____. As Odes e Elegias do Sr. Magalhães de Azeredo. **Estudos de literatura brazileira**. 6ª. série. Rio de Janeiro: Garnier, 1907. Disponível em: http://www.archive.org/details/estudosdelitera05vergoog. Acesso em: 02 de abr. 2012. p. 35-45.

VIEIRA, Brunno V. G. Um tradutor de latim na corte de D. Pedro II: perspectivas para a História da Tradução da literatura greco-romana em português. **Revista letras** (Curitiba), v. 80, p. 71-87, 2010.

_____. Recepção da poesia erótica latina no séc. XIX: José Feliciano de Castilho e sua edição dos AMORES, de Ovídio. **Nuntius antiquus**, v. IV, p. 71-81, 2009.

VIRGILLO, Carmelo (Org.). **Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro – Ministério da Educação e Cultura, 1969.

WEST, Martin Lichtfield. **Greek metre**. Nova York: Clarendon, 1982.

_____. **Introduction to Greek metre**. New York: Oxford University Press, 1987.

_____. A History of European Versification, by M. L. Gasparov; G.S. Smith; Marina Tarlinskaja. (resenha crítica). *In*: **The Classical Review**: new series, v. 47, n. 2, 1997. p. 431-2.

WINSLOW, Rosemary. Prosody. In: GREENE, Roland *et alii* (org.). **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. 4. ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 1116-20.

ANEXO

Odes e elegias

Magalhães de Azeredo
Tipografia Centenari, 1904

Nota necessária

Neste livro ha uma novidade de forma, que exige breve explicação: é a introdução, na poética portugueza, dos chamados *metros bárbaros*. Estes assim se denominaram, em opposição aos *metros clássicos* latinos e gregos, por que, imitando-os no ritmo, não se fundam nas mesmas regras de prosodia, não se contam, como aquelles, por *pés* ou *quantidades*, mas, como os modernos, por *sillabas* com accentos predominantes. Tanto basta para concluir que são também versos modernos; e aliás não é talvez um paradoxo affirmar que muitos dos mais usados e correntes versos modernos têm origem idéntica.

Esses *metros bárbaros*, já cultivados na Italia, sem successo, aliás, por alguns humanistas do Renascimento, foram definitivamente consagrados na poética da bella lingua por Tommaseo e Carducci: após longas contestações e hostilidades, acabaram por triunfar, e hoje habitualmente os cultivam os mais illustres poetas italianos. Versos, que o são em italiano, são-no do mesmo modo em portuguez; a índole dos dois idiomas, quanto á harmonia, é absolutamente idéntica. A procedencia, pois, justifica-se por si propria. Precisarei recordar que um dos mais característicos entre os nossos versos, o decassíllabo, o escolhido por Luiz de Camões para o mais glorioso poema das nossas letras, foi tomado á Italia? Outro, mais recente, o alexandrino hoje tão manuseado, importámol-o da França, cuja lingua aliás tem muito menos pontos de semelhança com a nossa do que a italiana. Os antigos metros latinos e gregos figuram ainda com brilho na Allemanha e na Inglaterra: Goethe os empregou em muitos poemas (*Elegias Romanas*, *Hermano e Dorothéa*, *Acchilleide*, *Romance da Raposa*, *Xenias*); Longfellow na *Evangelina*, Tennyson em algumas composições. E eu poderia citar muitos outros. Por que motivo, pois, havemos nós de excluil-os?

Pretender que a nossa poética é já bastante opulenta de ritmos e não precisa de outros se me affigura temerario; não é menos opulenta a italiana e acolheu os *metros bárbaros*. Essa razão de resto já foi invocada contra o alexandrino e não o impediu de vingar. Razão semelhante invocavam os músicos da escola melódica antiga contra as concepções de Wagner... Todos os misoneismos se parecem nos gestos e nos argumentos.

Como foi contestada a affinidade entre os meus versos e os hexámetros e pentámetros, proval-a-ei com alguns exemplos:

Te meminisse docet, quae plurima você peregi
Supplice, quum posti florea serta darem.
Tibullus – Lib. I, El. II.

Namque agor, ut per plana citus sola verbera turbo
Quem celer assueta, versat ab arte puer

Tibullus – Lib. I, El. IV.

Me miserum adspicite, et si vita puriter egi,
Eripite hanc pestem perniciemque mihi.
Catullus – El. LXXVI.

Leiam-se esses dísticos á maneira moderna: (da declamação antiga perdeu-se o segrêdo; acompanhavam-na geralmente os acordes da harpa, e ella devia assemelhar-se ao modo como se cantam hoje as letras dos trechos musicaes, em que se dá ás síllabas a duração de um ou mais tempos, conforme as exigencias da música). E veja-se como ha nestes meus a mesma sonoridade:

Lá, no castelo tácito, as negras janellas abertas,
como órbitas sem olhos, fitam o parque, o bosque,

o cálido horizonte. Calmíssima, a noite de estio
estende, sem um sôpro, tenues sendaes violaceos

sobre o arvoredo grave. Na altura, é de puro azeviche
o ceu, mas constellado, coruscante de joias.

Em outras elegias o verso correspondente ao pentámetro é de tipo diverso:

Harpas eolias pendem dos altos ramos?
Nec scire, utrum sis albus, an ater homo,

Diz Catullo no célebre epigramma a Cesar.
Ha innúmeros exemplos de pentámetros que dão a mesma impressão dos nossos decassíllabos:

Ut cedant certis sidera temporibus.
E Berenice vertice caesariem.
Quam de virgineis gesserat exuviis.

São do bello e famoso carme d'aquelle poeta sobre a *Coma de Berenice*.
Eis ainda hexámetros de cadencia differente, tirados das *Elegias* de Propercio:

Perjuras tunc ille solet punire puellas.
Quam vacet alternus blandos audire sussurros.
Non tribus infernum custodit faucibus antrum.

Estes se lhes semelham:

Rouxinol que cantas escondido, e o fragil ninho
tens no cavo tronco de um carvalho centenario,
ou num muro ha vinte longos séculos erguido...

Quanto ao ritmo poético portuguez, supponha-se que eu escrevo esta estrofe:

Ó Natureza augusta!
tu geras innúmeras vidas;
e a cada instante sonhas
mil novas creaturas.
Mas todas destruídas,
As queres por tuas peçonhas,
Ó pérfida Locusta,
De mãos impuras!

Ninguem contestará serem genuinamente portuguezes os versos de que ella consta. Ora, os das minhas elegias são idénticos, com a differença de serem agrupados em dísticos, dois a dois, o que não lhes altera a harmonia, tanto mais não havendo a simetria das rimas. A falta d'estas, em todo um volume não escasso, será talvez uma audacia, hoje, no Brasil; diga-se melhor, uma extravagancia... mas, por Deus! Só faremos o que vemos fazerem os outros? Ha pouco tempo publiquei um livro, e outros publicarei, de versos rimados: dou agora estes não rimados. A rima é um ornamento delicado e nobre, que aumenta o realce do verso e a alguns metros é necessario; mas não a todos. A poesia grega e a poesia latina produziram as suas grandes obras, que tém domado os séculos, sem precisarem das rimas; desprovidos d'ellas são muitos dos mais sublimes poemas das literaturas modernas portugueza, italiana, espanhola, ingleza, alleman. Só em francez, por motivos peculiares, os versos não as podem dispensar; já Voltaire o lastimava, na dedicatoria da sua *Mérope* a Maffei, julgando essa circunstáncia, como de facto é, uma inferioridade rítmica. O nosso predominante e quasi exclusivo gôsto pela poesia franceza é que dá a muitos entre nós o preconceito de que versos sem rimas são como incompletos. Quanto aos que sustentam serem elles quase um meio têrmo entre os versos propriamente ditos e a prosa esses, na verdade, não sabem o que dizem, e entenderão de tudo o que quizerem, mas de poesia não.

Cumpre, de resto, ajuntar que os *metros bárbaros* não excluem necessariamente as rimas; em italiano muitos poetas os tém composto com ellas, e entre nós o Sr. Alberto Ramos, o primeiro que em bôa hora me deu práticamente tazão, ornou de rimas os bellos e vigorosos dísticos da sua *Ode do Campionato.*

Carducci, depois de ler as *Elegias a Leão XIII Poeta Latino*, manifestou-me em carta amabilíssima o seu vivo prazer por ter eu dado aos *metros bárbaros* a qualidade de *cittadini del Nuovo Portogallo*; quero crer que não se iludiu. Revelou-me-o meu amigo Alberto de Oliveira que eu tive um predecessor, obscuro embora, nesta tentativa. Preste-se aqui uma breve e commovida homenagem aos manes de Domingos Tarroso (assim se chamava elle); entre as boninas dos Campos Elíseos se terá já consolado do seu insucesso com os bons humanistas italianos do Renascimento que tambem metrificaram bárbaramente em vão. Mas não me condemnem á mesma sorte. Sem que abandonemos, está claro, os nossos versos usuaes (e seria estupidez attribuir-me a simples idéa de os abandonar), penso que estes novos poderão ser adoptados, e não como formas artificiosas e académicas (seria melhor

então rejeital-os), mas como moldes naturaes das nossas emoções íntimamente sentidas, humanas e modernas. Entrem elles no nosso patrimonio poético, não por vão esfôrço rhetórico, mas por via de espontanea adaptação.

***

A Roma

Roma, nas ondas sacras do Tibre, nas auras sonoras,
que vão pelos Hortos Parnesios

e pelas fundas villas, de tanto arvoredo cingidas,
levando perfumes e lendas,

eu embalei meus sonhos mais caros: as doces chimeras
do espírito joven e ousado,

as rútilas imagens que á mente sorriam, as flammas
do meu coração amoroso,

as alegrias simples, as trépidas melancolias,
que em mim se alternavam lutando...

Todo o meu ser, ó Roma, vibrou no teu seio materno.
Aos beijos do sol que se espelha

em teus marmoreos lares, senti dilatar-se minha alma,
senti renovar-se minha alma;

e, erguendo-se com vôo possante, pairando mais alto
que as límpidas cúpolas de ouro,

irmans saudar, extática, as almas heroicas e puras
que outr'ora em teus flancos geraste!

A planta da poesia, que ingenua em meu berço brotara
na gleba do trópico ardente,

cresceu, abriu-se (foi-lhe lustral a agua nivea das Fontes
que as molles collinas te banham),

abriu-se victoriosa num basto rosal purpurino.
Ó Roma, estas rosas são tuas!

Amei-te como se ama, com tímido culto, uma Deusa,
na cella do mudo santuario;

amei-te como se ama, com forte paixão, uma bella

mulher que em seus braços me prende.

Tu foste minha, ó espléndida; eu fui teu senhor; pois quem sabe
amar-te num intimo amplexo,

inda que obscuro e misero arraste na terra os seus dias,
é rei de opulento dominio!

Emtanto, sem orgulho gosei o teu nobre agazalho;
Vivi na humildade. Aos teus arcos

de secular triunfo jamais foi meu nome, importuno,
chamar os grandíloquos ecos.

De contemplações longas nutri os meus olhos; de esforços
perennes o meu pensamento.

Tuas estradas velhas e novas andei; na luz aurea
dos templos meu gesto inflammou-se;

palpei os teus contornos immensos; de tuas ruinas
conheço porfim cada pedra.

E a cada pedra tua, como hera de muitas raízes,
Minha alma enlaçou-se fremente.

Agora que me arranco de ti, ah! Bem sinto rasgadas
sangrarem-me as fibras do peito,

como os humanos ramos, que a Dante, aterrado, no Inferno
falaram em fundos soluços...

Ó Roma! Que á tristeza do adeus se una a idéa suave
de um dia rever-te — e não tarde!

Propício Nume, aceita meu dom; genuflexo o deponho,
a um canto do altar glorioso:

com a flor da saudade virente laurel entreteço
— sinal da dilecta esperança...

Himno de amor

I.

Não para celebrar-te, não tenho, Adorada, sómente
minha pequena voz, meus versos pállidos...

Meu coração dolente transforma-se em harpa sonora,
quando teu nome, como um sôpro angélico,

lhe toca as fibras; tremem, palpitam, e em cânticos vibram
todas; teu nome se harmoniza em cânticos,

com tudo o que mais bello contém o universo rimando.
Mas pobre e debil, para um Ser tão fúlgido,

demais é pobre e debil meu culto. O suspiro maguado,
com que da selva, obscuro, ignoto pássaro

saúda a Aurora, pode ser grato á bondade da Aurora;
mas não é digno d'ella. O claro espírito

fascinador da Aurora quer todo o concêrto dos ninhos,
quer as arias mais límpidas, as músicas

mais altas, quer a orchestra das aves, dos ventos, das fontes.
Gema embora, escondido, um triste pássaro...

II.
Não; para celebrar-te, não tenho, Adorada, sómente
Minha pequena voz, meus versos pállidos...

Tenho as estrofes todas dos grandes Amantes; os carmes
de Amor que vôam atravez dos séculos,

e ao Feminino Eterno dedicam eternos louvores,
e immergem numa profundeza oceánica

de frémitos, de sonhos, de amplexos, de beijos perennes,
de carícias dulcíssimas e innúmeras

as almas seduzidas que o adoram. Os plectros divinos
invoco; da paixão em que ardo intérpretes,

exultam; os Poetas supremos, os magnos Videntes,
reuno; quantos com o sorriso e as lágrimas,

com o sortilegio arguto da forma, e o prestígio secreto
do gesto, e a meiga, formidavel e íntima

attracção, e a vertigem profunda do erótico abysmo,
a Mulher conquistou, de época em época!

Os que hoje por nós passam, de fresco laurel coroados,
e no olhar que nos fitam, e nas pálpebras

que o velam, e nos vincos da fronte, com o lume da idéa,
trazem o orgulho dos seus nomes célebres,

e esses que unicamente nos livros magníficos vivem,
e nos paineis antigos e nos mármores

os traços, que serenos o tempo lhes fez, nos revelam;
e inda os que, incertos, na penumbra míthica

se perdem, testemunhas dos evos heroicos da terra.
Os que lá, sob o ceu da nossa América,

ingenuas aventuras contaram, idíllios selvagens;
os que na Lusitania melancólica

nasceram, ou na Espanha fogosa, ou na França galante,
ou na Germania bellicosa e mística,

ou na Anglia onde entre as neves se expande vehemente o lirismo,
ou no voluptuoso Eden Itálico.

Outros da Roma antiga reclamo, entre o choque das armas,
entre o mover contínuo dos exércitos;

outros resurgem da Héllade, aos nossos desejos tão cara,
onde, ao leve sussurro das platónicas

abelhas, Filomela não canta mais nada em seus himnos,
que o puro Amor. Mais longe, por exóticos

paizes, inda os busco; na Persia, nas Indias remotas,
nas planícies do Nilo, entre as pirámides,

no Imperio dos Chinezes, no doce Japão viridente,
na Palestina dos Prophetas bíblicos...

Eil-os; um povo espléndido — um povo de reis — me obedece
Elles te acclamam no fulgor dos séculos...

Ás abelhas

Louras abelhas que Platão amava,
que lhe pousaveis na divina bôca,
onde o prestígio da Palavra os séculos
inda seduz eterno;

abelhas d'ouro, esbeltas e operosas,
em cujo imperio de opulencia e de ordem

acaso o germen da ideal República
seu genio descobrira;

vós, que talvez, com o lépido zumbido,
imitais a harmonia das esferas,
e menos caras ao supremo Espírito
não sois do que as estrêllas;

vós, que o desejo insaciavel tendes
da luz, da côr, do aroma e da belleza,
e a vida breve consumis, miríades
de flores afagando;

vós, que trazeis no imponderavel corpo
o diáfano pollen resplendente
do Sol, que vos fascina e attrai, qual rútila,
ignea Flor do Infinito;

em tôrno a mim voai, leves coréas
formando; dai-me ao pensamento e ao verso
o ritmo encantador, suave límpido,
da vossa aerea dansa;

dai-me o gôsto subtil da formosura,
e a nunca extinta febre do trabalho,
que tão utis a um tempo e tão poéticas
— rara alliança! — vos tornam.

Em meus labios pousai (julgueis embora
ser inaudita presunção a minha
de pedir simplesmente os mesmos ósculos
que a Platão prodigastes),

em meus labios pousai, para que claro
meu verbo tenha graça e melodia,
e á das imagens e paixões a música
das estrofes se case;

em meus labios pousai, de mel ungi-os,
para que a Amada, quando os beije, nelles
sentir não possa das bebidas lágrimas
a insistente amargura;

mas doces os meus labios lhe pareçam,
doces do vosso cálido contacto,
ainda que (perdoai-me, abelhas fúlgidas!)
não tanto como os d'ella...

Sarcófago antigo

Aqui, no verde ingresso de um bosque de mirtos e louros,
entre roseiras bravas e agrestes margaridas,

granítico, o sarcófago antigo descansa. Rescende
cingindo-o a madressilva, que as mudas campainhas

em flor agita ao vento. Com laços tenazes e ducteis
a hera fiel se enrosca, perpétua, á sepultura,

mas lhe respeita as linhas severas, os finos relêvos,
e os emmoldura apenas em harmoniosas curvas.

Não deturpou a edade seus nobres contornos. A clava
do Bárbaro, com raiva sinistra e e rumor surdo,

não a investiu. Acaso, no fundo das selvas Albanas,
num antro sibilino, numa deserta gruta

sagrada, no horto obscuro de um víllico, abrigo sereno
por séculos a fio lhe dera a sorte. Agora,

entre a folhagem petrea, de pomos e de uvas pesada,
que a circumda, uma scena de míthico prestígio

revive. Inda os Centauros, com os Lápithas rudes lutando,
rolam, de olhos em chammas, na mesma ardente fúria

frenéticos os braços, e têsos os fortes jarretes,
e túmidos os peitos felpudos, e erriçados

a um tempo equinos pellos e comas humanas. Já voam
dardos; o sangue, a jorros, vai já correr. Mas surge

na confusão de pugna, robusto, soberbo, sublime,
Hércules — vulto enorme! Com sua crespa juba

as témporas lhe cinge leonina cabeça; e dos hombros
pende-lhe, manto tétrico, o despojo do monstro.

Elle, com o gesto apenas, lhes doma as horríficas iras.
Cessa o tumulto. Param, de terror fulminados...

Ignota é a mão de artista, que o grupo guerreiro na pedra
em trágicas posturas creou e uniu. Ignoto

és tu que ali dormiste teu último somno — ai! Eterno
o crias — somno eterno... Mas nada existe eterno

no mundo; nem um simples jazigo. Um capricho do vento
varreu-te as cinzas, todas. E nem te resta o nome.

Quem eras tu, Romano de estirpe gloriosa, Tribuno
ou Consul, coroado de grama ou de carvalho?

Heroe antigo, ou fino letrado da Côrte e do Forum?
Onde teus Manes pousam, e teus divinos Lares?

Se subo, emtanto, á beira do velho jazigo, se estendo
a vista, alem dos louros e mirtos viridentes,

alem do valle cavo, sonoro de Ariccia, e da immensa
Campanha árida e triste, Roma diviso ao longe...

Mas não; quem sabe em Roma que um dia viveste? Que ruina
fala de ti? Em que alma pela lembrança reinas?

Emtanto, indifferentes, chilreiam estivas cigarras
Aqui, com voz estrídula, em árvores musgosas.

Estatua mutilada

De alvíssimo pentélico as formas divinas refulgem.
Certo, gerou-te a patria da Belleza,

a Héllade eterna. Ó corpo sublime, que bárbaras garras
torpes te mutilaram atrozmente?

Psiche, Afrodite ou Juno, quem quer que tu foste, sem pena
o martelo sacrílego feriu-te,

os brancos pés quebrou-te, rompeu-te os espléndidos braços;
(onde essas mãos liriaes foram dispersas?)

nivea petrina, seios em flor, bellos flancos polidos
como urnas... nada, ah! Nada te pouparam!

Sómente o rosto. Intacto, sereno elle brilha. Sereno,
hierático, impassivel, e perfeito.

Eram assim as Deusas. Tu és uma Deusa. Debalde
te offenderam, debalde ignaras gentes

aqui te relegaram supina, nesta orla de bosque,
numa rústica e sórdida morada.

Debalde, anno após anno, por séculos lentos e escuros,
entre almas incapazes de entender-te,

de te sentir o arcano prestígio, dormiste em silencio.
Tu sabias (as Deusas tudo sabem)

que eu de longinquas terras viria, de terras selvagens,
para te amar, ó Deusa, de joelhos...

Vallombrosa[56]

I.

Nas religiosas matas os longos pinheiros sussurram.
Harpas eolias pendem dos altos ramos?

Quando, com raiva louca, dos cimos e vento se arroja,
e em frigidas rajadas varre a montanha,

que bárbara harmonia, que vastos, profundos lamentos
rebôam pelos ecos do sacro bosque!

São ais, gemidos grandes, são estos de trémula angústia,
são ásperos protestos, e debeis prantos.

São preces funerarias, que os monges rezavam outr'ora
nos velhos ermiterios de Vallombrosa,

em que inda vaga a sombra do nobre e severo Gualberto,
hóspede legendario da Faia santa.

São ruídos de batalhas, fragores de guerras medievas.
Aqui se viu Rogerio de Buondelmonti

Sobre a cogula negra cingir o talim bellicoso,
deixar na ara a custodia, brandindo a espada.

Aqui passaram, feros, gritando, os soldados de Carlos,
que da arrogante Iberia calcava o mundo,

d'aquelle em cujos reinos o sol não chegava ao poente,
e todas as estrêllas seu brilho davam;

feros, aqui passaram, tirannos fieis a um tiranno,
matando, depredando, com ferro e fogo,

[56] Nomeado anteriormente *Em Vallombrosa*, na edição 19 da *Revista Brazileira* de 1899.

ebrios de orgulho e sangue, de cólera e bruta luxuria,
fataes ao lustre da Arte, como á Virtude.

Nem defender-vos pôde do ignobil assalto, pinheiros,
a soledade augusta dos vossos cumes;

nem aos soldados torvos a marcha veloz detiveram
as ingremes escarpas, e a neve pura.

Gritai, pinheiros hirtos, lembrados do estúpido ultraje;
que as vossas livres almas chorem e ululem!

(No asilo seu de rochas a quérula fonte se cala;
E, na húmida espessura, calam-se os ninhos).

Oh! múltiplos concêrtos, oh! vozes que sobem confusas
das múrmuras folhagens ao ceu de bronze!

Que agreste sinfonia divina com elles creara
o genio de um Beethoven, trágico genio!

Emtanto, o cego Milton, num dia da errática vida,
aqui veio escutal-as. Do valle escuro,

as brumas ascendiam, em flocos, cinzentas e molles;
folhas de outomno, jaldes, o chão forravam.

O Vate na memoria guardou essa tarde soturna;
guardam-na eterna os versos do *Paraiso*.

II.

O vento cessa. Apenas, a plácida aragem balouça
nas copas indolentes, que o sol amorna.

(No asilo seu de rochas, a quérula fonte desperta;
e, na húmida espessura, vibram os ninhos).

Ó clara e fresca fonte, Camena adorável do bosque,
tão doces são teus labios como teus himnos!

De longe vens, de longe pisando sarçaes e rochedos,
com limpida elegancia, com graça casta.

Ás hervas do caminho teus beijos sem mácula deste;
e em troca ellas te deram os seus perfumes.

O sol candente, a lua, com ella os mil astros da noite,
pousaram-se amorosos no teu espelho.

Agora em ti scintillam faiscas de lume siderio;
e o teu diadema levas, como rainha.

De longe vens. Embora. Repouso não buscas; não dormes.
No asilo teu de rochas sonhas e falas.

Teu coração inquieto de virgem e náiade, arfando,
em ritmos encantados se desafoga.

Os rouxinoes, ás gotas, te bebem as nítidas aguas:
e são castalias aguas, miraculosas,

que forte o canto fazem, e aos finos gorgeios alados
liricamente exaltam a melodia.

Ó vós, preciosos bardos, agudos tenores sublimes,
ó rouxinoes esquivos e solitarios,

que ás tropicaes florestas do ardente Brasil, rutilantes
sempre de borboletas, gemmas e orchídeas,

nunca levais o augusto prestígio, a paixão dolorosa
dos vossos dithirambos, dos salmos vossos!

Vós, aves gloriosas, zelais como os Drúidas antigos
o ritual solemne da Natureza...

Os troncos dos pinheiros, esguios e rectos, semelham
columnas enfeixadas de austera egreja.

Ha séculos, emtanto, que jazem nas tumbas ignotas
os graves cenobitas de outras edades,

e d'entre os ramos tenros, que incenso aromático exhalam,
vésperas e matinas a Deus não vôam...

Mas onde a prece humana calou seu murmúrio submisso,
vossos louvores se erguem ao Pai dos orbes.

Cantai quando alvorece, cantai quando a tarde se adensa,
cantai na paz da noite, de immensa noite;

á margem dos absconsos raudaes que rebramam convulsos,
á beira dos riachos, que as frondes cobrem!

Cantai. A sombra é densa. Piedoso o silencio que em tôrno
avulta longamente, para escutar-vos...

Cantai, delícias minhas! É doce este sítio; a hora é doce...
O sol, para escutar-vos, no occaso pára...

Siena

Olha. Na praça antiga, que em molde de concha se curva,
onde se alonga a sombra da Torre adusta,

não mais resoam escutas agudas, estrídulas notas,
trompas, clarins, cornetas, roucos tambores,

nem os ginetes sôltos, frementes, fumantes, sem brida,
ríspidamente ferem chispas no solo,

emquanto alferes, pagens, arautos em vestes de outr'ora,
de rútilos brocados e tercipelos,

de multicores plumas nos gorros gentis esvoaçando
e adagas constelladas brilhando á cinta,

passam, brandindo espadas e maças, erguendo bandeiras,
simbólicos emblemas da avita Siena.

A multidão enorme, cerrada, que em rouco vozeio,
bradava, applausos dando, bramindo insultos,

rompendo em palmas, rindo com riso vibrante e gigante,
com bárbara alegria, sem lei, sem freio,

partiu, pelas ladeiras estreitas que os arcos ensombram,
o Vencedor de um dia seguindo em brados,

— cortejo immenso, digno de um magno, romano guerreiro,
no imperial triunfo capitolino...

Os últimos clamores ao longe perderam-se. Agora,
a praça antiga é muda. Pombas cinzentas,

e brancas pombas cruzam tranquillas o ambiente tranquillo
nas plumas reflectindo clarões de occaso;

e donairosas baixam, em círculos ageis, á roda
da clara Fonte Gaia, nitente e pulchra.

Ó clara Fonte Gaia, que Jácopo, ousado e gracioso,
povoou de femininos vultos! Humildes,

as Virtudes circumdam Maria; e Ella ao Filho suave

os Pais antigos mostra, que acordam no Eden,

maravilhados miram a glória das coisas creadas,
e logo, peccadores, o Anjo os expulsa...

Mas do Eden vieram, do Eden — e não da bellígera Roma —
esses tão mansos lobos, quasi cordeiros?

Ou rudes eram, feros, vorazes, e o Mestre de Siena,
com seu buril tornado mágica vara,

os doma, os põe submissos em guarda ás puríssimas aguas,
onde as marmoreas patas se lhes immergem?

Ah! Que mudez profunda na tarde cadente! Não ouves
como as inquietas azas das pombas rangem?

não ouves como as ondas sussurram, bailando e cantando
no seio alvo da pia, que ampla as recolhe?

Declina o sol, declina. Com lúbricos raios furtivos
lambe a sorrir — felino voluptuoso —

as ogivaes janellas, as fortes ameias, os muros
rubros, tintos em sangue, d'estes palacios;

e alem, se esgueira, lento, demora-se, tarda, dormita,
nas sinuosas ruas, nos velhos arcos,

e ora devoto pousa num ángulo, aos pés de uma imagem
sacra, de Sano ou Duccio de Buoninsegna,

ora um relêvo afaga de altivo brazão, uma garra
de grifo heráldico, uma lámpada ferrea...

Mas que visão celeste de súbito o prende! Ó solemne,
esbelto templo, ó joia prodigiosa,

joia de branco e roseo fulgor, que fulgor não semelha
de mármores polidos, mas de purpureos

coraes, de ágathas alvas, de opalas cambiantes, de raros
esmaltes! — Na ampla fábrica e na ousadia

das flechas, das ogivas, das fortes columnas, impera
o genio do architecto. Mas nessas rendas

subtis, mas nessa flora variada e mimosa de pedra,
mas nessa filigrana quasi impossivel,

uma legião de ourives seus fóros não mostra?... Mais lento,
o sol, uma por uma tendo osculado

as finas esculturas, penetra na egreja deserta
pelos vitraes ardentes; e toda a inflamma...

Ah! Como que lhe pêza deixar a adoravel amante,
Siena, tácita e triste — qual sobre leito

de rochas monjas extática, em prece; o horizonte se cora
de um rubro lume — beijo de adeus! E logo

tudo se apaga. Cerram o occaso, cortinas funereas,
sericas nuvens negras orladas de ouro.

Neblinas vém subindo dos campos, dos valles profundos;
um calefrio corre pelo ar, de leve,

e as árvores agita, das frondes lhes desce ás raízes;
é o sôpro do crepúsculo. O Angelus sôa.

Mais vasto é no crepúsculo o vasto silencio de Siena.
Nada responde aos sinos, senão as almas,

que rezam em voz baixa. Só Deus a oração lhes escuta.
Talvez alguma estatua falar pudera

num nicho, sobre a torre de um templo, a solemne linguagem
dos mortos, dos fantasmas? Nenhuma fala...

Êrmas as praças jazem; das portas fechadas, nos muros
rubros, tintos em sangue, d'estes palacios,

não sai ninguem; ondeantes, garbosos cortejos tu sonhas,
soberbas cavalgatas, caças e guerras,

damas de outr'ora, condes e duques de ferro vestidos,
galantes humanistas, vates soldados,

e príncipes da egreja reaes hacanéas montando,
e príncipes do mundo nos seus ginetes?

Pó, sombra é tudo. O Palio, reliquia de extintos fulgores,
de efémera, illusoria vida, um instante,

Siena incendera. E logo, recolhem-se ao mudo Passado
as sombras que, um instante, d'elle emergeram.

Não, já não sôa altíssima a voz da sublime Donzella
santa, de Catharina, paz implorando

aos cidadãos irosos, que, a juras blasphemas unindo
negras vindictas, punham a patria em luto.

Nem eu verei o vulto solemne, genial, merencorio
de Enéas Silvio, doce poeta, sabio

nuncio de Christo e amigo das Musas, Pontífice augusto,
que levantando os olhos dos livros caros,

com a dextra sobre os mares aponta o perigo do Oriente,
os bárbaros, minazes Turcos que avançam

em hordas, e as milícias da Europa congrega em seu punho,
e ante ellas — visão magna de glória — expira...

Já dos seus velhos paços o fero Pandolfo Petruccio
leis não profere; torvos, gagos de raiva,

já os nobres não murmuram o nome odiado de Cosme,
do tredo Florentino, que os escraviza...

Apenas, ao passarmos, como o eco das pedras acorda,
acaso se soergue, numa janella,

sob a rosacea e as folhas de mármore, um canto nitente
e leve de cortina; dedos tão brancos

como jacinthos brancos a franzem; um rosto se mostra,
formoso, jovem, pállido, um pouco triste.

Donzella, que procuras aqui, no silencio da rua?
que esperas? ah! que esperam teus negros olhos

anciosos? Uma esbelta figura de moço guerreiro
em sonhos te visita — feitura arcana

do anhelo hereditario bebido com o leite materno
(desejo ideal do Bello, sêde do Heroico,

que séculos de historia te nutrem no seio de jaspe,
com o sangue de escolhida, fidalga raça?)

E tu, com gesto tímido, espias, alçando a cortina,
sob a rosacea e as folhas de mármore; e ora,

no silencio da rua, teus castos ouvidos apuras;

no íntimo da tua alma, secretamente,

pensas: — Quem sabe se *Elle* virá para amar-me? — Anoitece...
Que encontras no silencio da rua? Nada.

Escuridão

Escuridão nocturna, teus lentos amplexos eu amo;
eu amo teu silencio extasiante!

Isolo-me do mundo comtigo. Outro mundo mais caro,
mais precioso na minha alma tenho.

Nelle me encerro, nelle, no mágico imperio, na vasta
Golconda das chimeras, dos desejos;

ali meu ser dilato, no orgulho da posse infinita.
Oh! numa noite pródiga de estrêllas,

cujos longínquos raios á terra não chrgam, mas tornam
mais negro o negro ceu profundo e mudo,

da torre solitaria, vigia das árvores todas,
colhendo-lhes murmurios e perfumes,

bebendo a aura fresquíssima em fontes de neve lavada,
que encantadas miragens eu contemplo!

Sou como um augur sacro da míthica edade, que as vozes
simbólicas decifra do universo.

Sou como um alchimista medievo, que em ouro transforma,
e em rutilantes pedrarias, tudo...

É *lá* que então, formosa, me vens visitar. Ó suave
Imagem, ó Rainha humilde e casta!

A fímbria do vestido te beijo; as mãos finas te beijo;
os cabellos magnéticos te beijo.

beijo-te os olhos, beijo-te a bôca; sobre ella desmaio,
sorrindo, no silencio extasiante.

Os corações conversam, em místico diálogo. Os labios
não falam. Romperiam as palavras

o extranho sortilegio, que á mísera terra nos rouba.
Horas ideaes, de que impossível fôra

a duração medirmos, e a aguda, ineffavel delícia!
E quando, exhausto d'esse gôso ardente,

o leito busco, ainda, seguindo meus passos, na ambiente
escuridão, teu branco vulto brilha.

E quando o somno desce, com dedos de malva cerrando
minhas cansadas pálpebras, de pranto

e de deslumbramentos feridas, na treva despontam
os sonhos radiosos em que reinas...

Renúncias

No seio da Arte pura depuz a ambição. Que alto premio
vale o de humildemente servil-a? Esse me basta.

No estudo da Verdade perdi a alegria da vida.
Mesmo á Esperança, dize, cumpre que eu renuncie?

Mas ao Amor? Ah! nunca!... Delícias eu colha ou torturas,
A alma votei-lhe e os dias... Eu morrerei amando.

A Leão XIII
poeta latino

I.

Viram-te já meus olhos, em dia de grave belleza,
passar, quasi divino, sobre ajoelhadas turbas;

passar, exangue e debil, envolto em hierático manto,
onde pela aurea lhama gemmas subtis fulgiam;

a fronte, eburnea torre, curvando ao terrífico pêso
da tríplice corôa, que esmaga os mais possantes;

as mãos, diáfanas quasi, com gesto senil soerguendo,
para espalhar as bençãos do coração paterno.

Ias, pairando no alto, de brancos flabellos cercado,
que se meneavam lentos, como captivos cisnes.

O teu suspenso throno, qual mística barca, vogava
sobre as compactas ondas da multidão humana.

D'entre ellas, forte como no oceano as buzinas do vento,
os ares atordoando, bramia uma procella

de acclamações; reboavam os arcos, e Cúpola excelsa,
d'onde harmonias claras de argenteas trompas vinham.

Que portentoso préstito, em mágico ambiente, sonhado
pelo fecundo genio de um mestre colorista!

O sol, já meridiano, das amplas vidraças descendo,
sentindo livre o espaço, lá, no recinto immenso,

que lumes expandia nas alvas e rubras bandeiras,
nas hasteadas cruzes, nos éneos candelabros,

por Benvenuto mesmo lavrados, nas murças de arminho,
e nas cardinalicias púrpuras, e nas vestes

rôxas dos patriarchas e bispos, nos elmos de prata,
nas rudes alabardas, e nas espadas nuas!

Oh! mas que alegre incéndio, que chammas festivas e aladas
ateava nas columnas torsas, de airosa graça,

que o pródigo Bernini com bronzes do Pantheon fundira!
E os mármores do templo, nítidos como espelhos,

esphelos dóceis eram, o sol acolhendo; e, nos nichos,
os mudos santos tinham auréolas suaves.

Uma suave auréola em tôrno do pállido vulto,
tambem, ó Velho, tinhas. E quando alem passavas,

com o teu cortejo espléndido, acaso os Pontífices mortos
nos tácitos sepulcros estremeciam... Sixto

as pálpebras abria talvez no sarcófago negro?
alçava-se Innocencio da cáthedra esculpida?

o trágico esqueleto movia o sudario de pedra
no mausoleu macabro do sétimo Alexandre?

ao lado de Clemente, rugiam os leões de Canova?
na Confissão, immovel, absorto, Pio orava...

Ias, pairando no alto... Quem paira mais alto na terra?
A multidão prostrada dizia entre himnos: "Ave

ó Pai dos crentes, máximo Hierarcha, pacífico arrimo

dos pobres, dos oppressos!" "Ave!" tambem eu disse.

II.

Tal outros te hão cantado, Pontífice em rútilas galas,
olhando do teu solio povos e reis do mundo,

com teu poder sem termo longinquas regiões attingindo,
como elemento ubiquo da ubiqua Natureza,

ligando e desligando, com fôrça bradando: "Assim quero!"
— Poeta, eu trago apenas meus carmes ao Poeta...

Ancião, a vida tua como é solitaria e severa!
tu relegado moras num cimo de montanha.

O teu eremiterio deslumbra, tão vasto e opulento,
de pórfiro e mosaicos!... — mas tu és eremita.

Ó paço, ó cidadella sombria, ó castello guerreiro,
ó colossal e eterna missão do Vaticano!

casas de estilo vário, que os séculos, uma após outra,
foram firmando e unindo, como legiões de rocha;

jardins, atrios enormes, enormes escadas sonoras,
que o menor passo acorda com ecos fragorosos;

salões de amplas paredes, onde o ouro se enlaça ao damasco,
sob os paineis preciosos dos arqueados tectos,

e longos corredores escuros, e gélidas quadras
mudas, lembrando claustros de ascético instituto!

risonhos sois, em fasto, na luz diamantina brilhando,
sob o ineffavel ether e o divo sol da Italia;

mas quem vos viu acaso, no dênso crepúsculo e á noite,
quem vos pisou as lages á dubia claridade

das lámpadas remotas, que largos espaços dividem,
e ouviu resoar as vozes toscas das sentinellas,

e ouviu quérula fonte chorar, lá num pórtico em trevas,
como sois tristes sabe, nas horas de abandono!

Ah! júbilos mundanos aqui não penetram; os muros
adustos guardam d'elles o coração do do Velho.

Tão alto está seu throno de summo Juiz! É bem duro
viver tão alto! Nunca descer por um momento

á estrada plana e simples, que tantas creaturas perfazem,
gosando sem cuidados o tempo e os bens da sorte...

O Dever sempre! sempre, como Atlas, o pêso de um orbe
aos hombros, e, ante os olhos, o Porvir, a História!

Por onde quer que a vida dilates, emtanto, deserto
o teu caminho encontras, só de saudades cheio.

Onde os amigos caros da infancia, os fieis companheiros
da juvenil batalha, sôffrega e generosa?

Onde os que te confiavam seus sonhos de glória e esperança
(e transcendentes sonhos de místicas emprezas

tu lhes confiavas)? onde repouso ou labor o Destino
lhes deu? Respiram? Jazem? Consulta os cemiterios...

Veio-te a senectude, gelando-te as veias, dobrando
Teu corpo, e desparzindo neves em teus cabellos.

Sobrevivente extremo ficaste do grupo que outr'ora
único um ser formava contigo. Tal se apruma,

no destruido Forum, a nobre columna Trajana,
entre dispersos fustes e capiteis quebrados.

Então, quando te sentes mais só, novo Príamo, quando
depois de mais um dia de reclusão perenne,

que omnímodos esforços te impoz ao espírito inquieto,
e de profundos golpes te traspassou acaso,

buscas, pois, se és Pontífice ainda Homem és, em ti mesmo,
em santas e tranquillas recordações, em puras,

poéticas imagens, um premio de paz e consôlo,
sempre a teu lado surge, sorrindo, a antiga Musa,

que pela vez primeira, menino, te ergueu em seus braços,
nas ásperas montanhas do patrio Carpineto,

e te seguiu, contínua, de estádio em estádio, habitando
porfim teu ninho de aguia, na roca de Perusa.

O coruscar da tiara sua alma gentil não assusta.

A soberana Musa de Horacio e de Virgilio

Ao pé do throno augusto que fôra, em amavel edade,
Do bom Enéas Silvio, pode imperar serena.

III.

É a hora ideal do occaso. Dulcíssimo occaso de Roma!
As cúpolas airosas fulgem no ceu ardente;

nas villas, nos palacios, as brancas estatuas parecem
de quasi imperceptiveis frémitos agitadas,

pela aura vespertina, que aromas de rosas e mirtos
— pagãos aromas — move. Do Tibre as flavas ondas

no curvo dorso levam o sangue do poente abrasado
— ellas que tanto sangue de povos já levaram.

Como a carícia leve da tarde a sair te convida,
deixando as letras sacras e os graves pergaminhos,

desces, com lentos passos, ao caro jardim, ao bosquete
de louro e camelias, á predilecta vinha.

Páras aqui, observas uma árvore nova que cresce,
haures o fresco aroma de um lirio ou de um junquilho;

ali, as uvas de ambar e escura amethista, abrigadas
entre os sarmentos finos e os pámpanos, te attraem.

Solícito interrogas o velho hortelão; é que zelas,
é que proteges e amas as plantas innocentes.

Vém-te ao encontro, prestes, (conhecem-te as mãos dadivosas)
gazellas, pombas, emmas, e cervos familiares.

Descansas por momentos á sombra da Torre Leonina.
Lá, da árida Campanha, melancolicamente,

chega talvez, em tenues e vagas e trémulas notas,
uma cantiga ingenua de rústico dialecto...

Calas-te, meditanto. Respeitam-te o largo silencio.
E de latinos ritmos se te povôa a mente.

Já de todo absorto nelles, teus versos pensando e compondo,
tu voltas a encerrar-te no immenso Vaticano.

Apoias-te á janella. Contemplas a pulchra paizagem.
Oh! ceu em que as violetas da tarde empallidecem!

Ora se vão teus olhos ao nobre Janículo, ao cimo,
onde entre verdes troncos a Agua Paulina rola

vagas harmoniosas em leito de roseo granito;
e ás monacaes e frias cellas de Santo Onofre,

que viram o igneo genio do Tasso, lembrando Eleonora
e Godofredo o invicto, fugir á vida ingrata...

ora, passando o summo Zimborio, que esbelto nos ares,
firmara o herculeo braço de Buonarroti, fitam

o túmulo orgulhoso do artista Adriano, onde, mesto,
compadecido, o Archanjo recolhe o gladio ferreo;

e estendem-se mais longe, no baço crepúsculo ambiente,
e Roma inteira abrangem — o Pincio, o Capitolio,

o Palatino — cinza de régios orgulhos! — a torre
hirta, que tem o nome de Nero, o campanario

de Cósmedin, que as gralhas rodeiam em vôos ruidosos,
e, ao fundo, os montes de Alba, do Túsculo, enfumados...

Entram-te na alma as doces tristezas do dia que expira;
em melodias flebeis rezam na altura os sinos...

Que estrofes te germinam, ó Vate, nesse íntimo enlêvo?
attribulado, a Christo misericordia imploras?

um terno salmo entôas á Virgem Maria, que abriga
sob o ceruleo manto quem na amargura a invoca?

o joven Floro afastas, com sábios conselhos, do vício
embriagador, dos laços da feminina astucia?

em dísticos celebras a Náiade pura, trazida
das ferteis serranias ao teu nativo solo?

no Carme Centenario memoras, altisonamente,
o Rei leal, que applaudem, remido, as hostes Francas?

Mas, percorrendo os annos da larga, diuturna existencia,
Que gemes, obumbrado pela visão da Morte?

“Dá seus extremos raios, e em lívidas sombras se envolve

o sol agonizante. Leão, a noite negra

vem, já de ti se apossa. Nas áridas veias o sangue
se esgota. A vida foge do teu exhausto corpo.

A Morte te accommette com o dardo fatal; de um sudario
cobertos, fria lage te vai guardar os ossos.

Mas a alma, emfim liberta das rudes algemas da carne,
remonta ao ceu — á patria do seu fremente anhelo."

Assim, emquanto esplendem no azul as errantes estrêllas,
o somno desdenhado, tu crêas e imaginas.

A lámpada — essa amiga de sempre — ás vigilias preside;
caminha a penna activa na lactea claridade.

Só ella brilha, ás vezes, no escuro palacio soturno,
onde, num atrio immenso, chora uma fonte humilde.

Já os anciãos do Burgo conhecem a luz costumada;
mostram-na aos netos, dizem: "É a lámpada do Papa..."

E quando a aurora tinge de côres gentis a vidraça,
[t]u vês que não dormiste — mas creaste um poema.

Ao pontífice morto

Sobre ajoelhadas turbas o throno flutuava suspenso;
alvíssimo entre a púrpura e o ouro o Ancião sorria...

— Não mais. Na terra pousas, ó grande Aguia branca, já rôtas
do pelejar de um século as obstinadas pennas:

bateram-se, nas pugnas da altura, com o vento, com o raio;
feridas, sanguinosas, convulsas palpitaram

de angústia e horror nas trevas; subiram ao sol, triunfantes;
ávidas se incenderam no crepitar dos astros.

Eis que no azul, enfêrmas, rendidas vacillam... Tu jazes
no último ninho... — Jazes no último leito, ó magno

Pontífice! Apagadas as luzes do rôsto, as scentelhas
do olhar sapiente e agudo, certo do seu dominio,

mudos os labios d'onde bradava imperiosa a doutrina,
d'onde os latinos carmes fluiam meigos e amplos,

ao peito já compostas, soldadas á algema da tumba,
as tenues mãos eburneas que o mundo sopesavam,

que sobre o mundo em bençãos pairavam, inermes e fortes;
(ainda de vida quentes, húmidas da agonia,

beijal-as pude — amargo, precioso momento!) são pedra,
são gêlo agora... Ao menos, no rôsto venerado

vestigios de tortura que então, como sulcos de lava
sobre um vulcão extinto, vi, já não vejo: a eterna

paz te illumina o gesto. Paz eterna ao velho Poeta,
ao velho Sacerdote, como as crianças puro!

Paz te é devida. Demol-a ao Homem de bôa vontade,
nuncio de paz e apóstolo entre as guerreiras gentes.

Paz! Gratamente a imploram os ritos funereos, e o preito
do incenso, e as chammas labeis, trémulas, que dos cirios

com o fumo das mundanas vaidades se expandem, e as notas
do órgão no Templo immenso rolando de eco em eco,

e os salmos que te falam de morte e de immortalidade...
Em tôrno, espadas fulgem, mas incruentas... — Dorme!

Prosegue calmo e augusto, no leito de púrpura e de ouro,
o Sonho com que impávido alimentaste a vida.

Vasto, sublime Sonho, que não te mentiu! não debalde,
Trabalhador sem tregua, desde o arrebol primeiro

até a sombra do estremo crepúsculo; o alçaste comtigo
aos cumes diamantinos de uma santa existencia.

Não carregaste aos hombros em vão as tristezas de Christo
negado, e as dolorosas febres da nossa edade;

nem dons estereis foram, ó pallido Asceta, os ardores
do ánimo vigilante na prece e na obra estrenua,

e o sacrificio nunca trahido, o insaciavel anhelo
do bem, o honesto esfôrço no culto da Justiça,

a íntegra fé perenne na Cruz, vencedora ou vencida,
e a pia castidade sem mácula. — Ergue o vôo

final, ascende intrépida, ó grande Aguia branca! Na altura,
Deus para o amplexo intérmino os braços abre, e espera.

Um dia — que não tarde! — volvendo as pupillas ao mundo,
contemplarás, de flores e frutos orgulhosas,

as sementes que á terra lançaste, entre o uivar da procella;
e crescerá teu nome no universal hosanna.

Mas antes, muitas vezes ainda, verão nossos olhos
surgir, grave e suave, tua imagem amiga,

e esta saudade humana será mensageira de panto.
Nunca o musgo do olvido manchará teu sepulcro.

Invernal

Era uma triste e pállida e opaca manhan de Janeiro.
O ceu de Roma — abóbada immensa de ardósia — não tinha
nesga de azul, nem raio de sol. Recordava o ceu plumbeo
de Londres, o ceu húmido e baixo da Suecia. Nevava.
Os flocos brancos vinham, e frígido o vento, em impulsos
diversos, agitava-os; pelo ar os erguia um momento,
de um lado e de outro, a espaços, movia-os, quaes leves pennugens
alvíssimas; e inertes porfim, os pousava nos tectos,
nos troncos desfolhados. Em mantos de prata sem nodoa
as cúpolas dos templos, ao longe, brilhavam, envoltas;
nos pórticos, em palios e togas de cándido linho
as clássicas estatuas o tisne do tempo escondiam.
Jazia o Forum todo de neve coberto. Em camadas
Densas, velando as rugas e as chagas profundas da pedra,
a neve revestia de algentes couraças os muros,
os arcos de triunfo solemnes, o tétrico vulto
do Flavio Anfitheatro, gigante de nome sinistro.
Em brumas se esfumavam as aguas do Tibre distante.
Em brumas se esbatiam as linhas violaceas dos montes...

Foi nessa triste e pállida e opaca manhan de Janeiro...
Lembras-te? Lado a lado, nós íamos lentos; a neve
Qual delicada alfombra, teus pés delicados pisavam;
na cálida pelliça, nos teus setinosos cabellos,
fulgiam brancos flocos efémeros... Lembras-te ainda?
eu sei, eu sei apenas que nós nem de leve, querida,
sentíamos o açoite cortante do frio; tão forte
a chamma interna todo nas veias o sangue abrasava;
nem a melancolia do ambiente mestíssimo, e a ausencia
do sol; tão luminosa, lirial e purpurea, nascia
no ceu das nossas almas a aurora do amor... Sei apenas

tudo o que me disseste com voz suavíssima, tudo
o que com teu silencio de amante feliz me disseste,...

Pela Campanha

Corria o coche rápido, as portas e os muros de Roma
atraz de si deixando, pela Campanha immensa.

Corria o coche rápido, e quasi voava; cerrado,
negro, misterioso, qual cárcere ambulante,

que um triste e miserando destino movesse. E ah! que doces
coisas á luz furtava — doces e dolorosas!

Íamos ali juntos — esquivos ao vulgo, ao sol mesmo
ciosamente esquivos, ditosos prisioneiros

do nosso proprio ardente desejo despótico, ao mundo
roubando esse indizivel segrêdo de delícias

e angústias — o indomavel affecto, os amplexos frementes,
os delirantes beijos, na solidão gosados...

Íamos abraçados, estreitos. O coche era um ninho.
Ó minha rôla trémula, ave de plumas d'ouro!

Como tu palpitavas, unida ao meu peito! Eu sentia,
no teu, bater, magnánimo, o coração querido.

Nos pulsos finos, alvos, que veias ceruleas bordavam,
o sangue, em puros himnos de amor e juventude,

um ritmo doce tinha. Que branda essa pelle de lirio,
que brando e fresco esse hálito em teus labios sorvido,

avidamente, pelos meus labios! de intensos aromas
composto — aromas raros de não sonhadas flores.

Em ti a primavera brilhava; na edade, no aspecto,
na veste clara e leve, toda eras primavera.

Em tôrno, a primavera brilhava; no ceu cristallino,
por onde apenas, como flocos de arminho errantes,

de longe em longe, nuvens escassas e tenues vagavam;
no ar tépido, que apenas, imponderavelmente,

um sôpro alado, quasi dormente, mexia (e, comtudo,

em frémitos de estranha febre nos agitava);

nas árvores de nova folhagem vestidas — ó finos
choupos, ó musculosos carvalhos, ó sombrios

ciprestes funerarios! — nos pámpanos tenros da vinha,
nas moitas pela estrada dispersas, nas papoulas

rubras, nas margaridas de neve, nas lacteas corollas
humildes do espinheiro selvático, na alfombra

húmida, esmeraldina, dos curvos outeiros visinhos,
nos azulados cumes do Túsculo e de Albano.

Mesmo a Campanha austera de galas virentes se ornava;
um manto de velludo sua nudez cobria.

Um manto de velludo cobria as ruinas soturnas,
dando-lhes um insólito encanto, uma versatil

graça, uma airosa vida. Pela ampla, silente Via Appia,
aqui, se abria em rosas um velho columbario,

ali, uma quebrada columna os acanthos perdidos
do capitel suppria com juvenis acanthos.

Sobre musgoso leito, por terra, jazia uma estatua
de efebo; nús os braços, da larga toga soltos,

dir-se-ia que a molleza de um somno tranquillo e profundo
tinham; como que o seio marmoreo, respirando,

se erguia, se abaixava, com plácido, egual movimento.
Mais de um sepulchro antigo, pela hera protegido,

mostrava, entre a espessura, relêvos de pedra cinerea,
e as feridas que o tempo nos flancos lhe rasgara,

feridas que hoje — ó sorte piedosa! — são ninhos de mansas
aves, abrigos quietos em que a violeta esconde

as rôxas e flagrantes caçoulas. Com rude grandeza,
em face do castello medievo dos Caetani,

o mausoleu surgia da nobre Cecilia Metella.
E ao longe, os acquedutos de Claudio dominavam.

Lá, onde outr'ora o vasto rumor elegante e festivo
da multidão romana reinava, onde as quadrigas,

rolando, as lages amplas tornavam sonoras, e, em densas
turbas, se atropellavam mílites e viajantes,

agora se estendia, solemne, inviolada, suprema,
a solidão. Apenas, lento, passava acaso,

algum pastor, as cabras ao monte levando; um camponio
velho, enrugado, adusto, guiando os bois morosos,

um pállido habitante do Agro, que a trêda malaria
consumia, uma forte, jocunda rapariga,

sobre a cabeça a rústica infusa sustendo, passavam;
mas sem nos ver passavam, absortos e calados...

E eu disse: “Nem olhaste talvez como é bello este dia!
Como hoje se fez bella por nós a Natureza!”

Ela me disse: “Basta que eu veja o teu rosto sómente.”
E as límpidas pupillas, anciosas, me buscaram.

E emquanto minha imagem eu nellas mirava espelhada,
um veu de escura sombra cobriu-as. O sorriso,

d’essa adorada bôca mais terno esvaiu-se, e mais triste;
triste, de uma ineffavel tristeza. “Que cuidado

súbito — perguntei-lhe — te opprime? Que vagos pezares
reflectes no semblante? Dize, por que suspiras?

acaso não te sentes feliz, tão feliz, a meu lado?”
“Certo, feliz, como outra na terra não existe,

se apenas no momento presente minha alma detenho;
mas, se o futuro escruto, se tento desvendar-lhe

o ameaçador misterio... que medo me assalta! Que noite
me envolve!...” E os claros olhos de pranto se turvaram.

Gélidas, penetrantes, as garras do Desconhecido
no cérebro, no peito, nos constringiram. Lenta,

fatídica, implacavel, nos disse uma voz (de que abismo
negro ferir-nos vinha?) “Vossa ventura é breve”.

Em vão, com os laços todos do ser o momento presente
fixando (e nelle havia delícias infinitas,

bastantes para a sêde voraz saciar de uma vida!)
em vão, rogando ao tempo que suspendesse, ao menos

que demorasse o curso das horas, em vão, trepidantes,
buscávamos defêsa contra a agonia estranha...

Ah! tudo em tôrno, tudo falava de coisas eternas:
Os velhos monumentos, a êrma Campanha, tudo...

Corria o coche rápido, e quasi voava. Não era
um símbolo do nosso destino? Assim passando

íamos, pereciveis, diante das coisas eternas;
e a voz nos repetia: "Vossa ventura é breve".

Então (tal é a humana vindicta!) um delírio tomou-nos,
um frenesi raivoso de amor, um prepotente

desejo de abraçar-nos, de unir nossos labios em beijos
innúmeros, num único e interminavel beijo,

de destruir-nos quasi, no excesso da dor e do affecto,
de arder, de incinerar-nos numa candente pira,

e rindo, e com sarcasmo soberbo humilhando o destino:
"Um século — clamar-lhe — vivémos num momento!"

Corria o coche rápido, as portas e os muros de Roma
longe de nós deixando, pela Campanha immensa.

Sinfonia das fontes

Quando, exhausta de orgias e labores,
e de um passado esmagador exhausta,
no teu marmoreo thálamo repousas,
ó Roma! E das montanhas circumstantes,
e da árida Campanha em tôrno immensa,
vê-se avultar teu corpo gigantesco,
supino, envolto num sendal de bruma,
nessa hora de misterio temeroso,
em que as estrêllas para contemplar-te
dos seus balcões de jaspe se debruçam,
as Fontes que se espadanam de teus flancos
erguem a voz melodiosa e forte.
nos rumores do dia, ella se perde
vaga, confusa, tímida; o nocturno
silencio a exalta; os ecos a redobram
A Agua, a antiga Deidade, a sempre joven,

a espaciosa e casta e humilde e sacra,
a purificadora irman da Chamma,
toda alma, toda movimento e vida
como ella, na ampla soledade fala.
Fala, ri, geme, e reza, e narra, e sonha.
que ella mil bôcas tem, como mil braços;
do suspiro ao rugido ella modula
todas as notas da expressão humana,
e outras possue, mais límpidas, mais tenues,
na fragil transparencia semelhantes
a uma teia subtil, atravessada
por um raio de luz... Que estranhas coisas,
bellas e horrendas, torpes e gloriosas,
tristes ealegres conta! Desde a aurora,
em que a virgem romana a alva nascente
aos soldados sequiosos revelara,
desde o tempo em que Claudio, sobre arcadas
colossaes, das remotas serranias
a linfa clara e frígida trouxera,
ella vê reflectir-se na Urbe augusta
— espelho vasto e vário do universo —
todos os feitos da epopéa humana:
séculos aureos, séculos de ferro,
eras fulgentes e caliginosas,
lutas crueis de raças e de cultos,
thronos erguidos, thronos derrubados
no lôdo, intrigas cortezans, furores
de inexoravel tirannia, gritos
de liberdade, intrépidas revoltas
e bárbaras orgias tumultuosas
de plebes na miseria consumidas,
espelendores do Imperio, lautas pompas
do Sacerdocio, allianças do heroismo
com o genio, festas da arte e da poesia,
e principescos e plebeus amores...
oh! quanto sangue ella deliu da terra
piedosamente, oh! quanto amargo chôro
lavou em lindos, desolados olhos,
e quantos labios, que abrasara o beijo,
ungiu com delicioso refrigerio!
E tudo vai passando, e ella perdura;
perdura, e vive, e em tôrno a vida espalha,
como leite de seio inexhaurivel
de uma nutriz fecunda eternamente!

Por isso, agora, na mudez da noite,
A Agua histórias innúmeras relembra.
Na Fonte do Janículo, suntuosa
entre mármoreos fustes borbulhando;

nas gemeas Fontes, que os seus brancos jactos
diamantinos elevam, sob o Templo
Máximo, com pacífico sussurro
o breve somno ou a vigilia inquieta
dos Papas no visinho Vaticano
acompanhando; nessas que, soturnas,
junto ao palacio austero dos Farneses,
aos heráldicos lizes se entrelaçam;
nas do Circo Agonal, que erectos guardam
os soberbos gigantes de Bernini;
na de Trevi, onde, plácido, Neptuno
os cavallos marinhos disciplina
com soberano gesto; na êrma praça,
em que o rudo Tritão sedento emborca
a enorme concha; e lá no régio cimo
do Quirinal que os palafrens hellenos
abriga: e lá no solitario pateo
onde os efebos ageis e risonhos
nas finas mãos sustém o immane pêso
das Tartarugas; e nas Fontes mínimas,
sem nome, que nos claustros, em obscuros
cantos de ruas seu murmurio occultam...
por toda a parte, na mudez da noite,
a Agua, a antiga Deidade, a sempre joven,
a especiosa e casta e humilde e sacra,
a purificadora irman da Chamma,
onde os astros, mirando-se, contemplam
os seus gestos de luz centuplicados
pelo incessante palpitar das gôtas,
vai aos ecos da urbe, em côro immenso,
o novo Carme Secular cantando...

Affinidades

A ánfora equilibrando, com graça real, na cabeça,
vai a joven Romana pelo pórtico umbroso.

Pura pobreza veste-a, do leve corpête ás sandalias:
mas que thesouro as formas! nos gestos que harmonia!

No pórtico ergue os olhos, passando, a uma grega Afrodite,
e por instinto *sente*: Somos da mesma raça...

A grinalda

Coroei-te de uma leve grinalda de avencas e rosas.
Era numa clareira da floresta;

rompia a aurora estiva, com tons escarlates, na altura.
Eu, com dedos terníssimos tecendo-a,

em teus cabellos negros pousei a grinalda suave.
O orvalho, que inda as pétalas e as folhas

banhava, resvalando, na coma fulgiu-te, em diamantes
disperso. Tal, em branco peplo envolta,

clássica de belleza, julguei-te uma Deusa da Grecia,
neste bárbaro século exilada...

Tal, na hora matutina — num resto de sonho nocturno —
parecias... Mas quando entre meus braços,

de súbito apertei-te, coroada de avencas e rosas,
quando espelhei meus olhos em teus olhos,

ah! bem na Deusa antiga senti a Mulher commovida
palpitar com paixão toda moderna...

Á Venus Capitolina

I.

Ao Capitolio subo, ao Capitolio,
triunfador sem pompa.
O braço da Victória
a aurea corôa de laureis não ergue
sobre minha alta, pensativa fronte;
não me rodeiam em tumulto, applausos
e admonitorios gritos elevando,
soldados ebrios e brutaes escravos;
nem, curiosa, agglomerada, a plebe,
dos visinhos palacios, e dos templos,
e dos marmoreos pórticos do Forum,
quando passo, me aponta.
Vou só, tácito e lento, na doçura
d'esta clara manhan de primavera,
pela avenida umbrosa,
onde irmanam seus tépidos aromas
a larangeira e o mirto.
Vou só; mas ampla uma legião de sonhos,
de imagens e de cantos,
me acompanha; e no rosto e nas pupillas
tenho o esplendor de um astro soberano,
que de nimbo visível me circumda.

E como um rei sou forte, e tal me sinto;
pois eu commigo trago
a humana magestade
dos tempos idos, que inda em nós revivem,
e o supremo desejo
da Belleza perfeita, e a segurança
de a contemplar. Abri-vos,
portas de bronze! Heroes, gigantes, deuses,
filósofos, poetas, condutores
de exércitos e raças,
toda a mithologia e toda a história
cordialmente me acolhem.
Eu amo este severo, immovel povo
de estatuas; mudas não, nem são inertes,
mas para o artista que interroga e escruta,
eloquentes, vivíssimas, no gesto
sempre egual, e na curva do sorriso
gracioso e magnífico, e na face
irada, voluptuosa ou soffredora,
a Alma, constante e uma,
não como a nossa, inconsistente e vária,
revelando ao mortal. Entre as estatuas
eu dos homens repouso...
Mas um olhar concedo apenas hoje,
remoto e fugitivo,
ao Marte colossal, ao nobre e ingenuo
Apollo Citharedo,
ao malicioso Sátiro, que lembra
talvez alguma erótica aventura
de Ninfas nuas pelo bosque errantes,
á ferida Amazona, á dor selvagem
do Gladiador que expira,
ao velho Homero, á fronte
magestosa de Cícero, ao esbelto,
formoso Antinoo, ao grave,
benévolo, sincero Marco Aurelio,
á suavíssima Julia Vespasiana...
Corro impaciente á cella que te guarda,
Ó Venus, ó Perfeita, ó Deusa eterna,
Venus deliciosa e formidavel!

II.

Sim, a ti é que eu canto,
a ti se ergue o meu verso! As impiedosas
obras de armas e guerra esqueço agora,
e os graves monumentos
de uma caduca e van sabedoria!
A ti, Deusa de Amor, como elle eterna,

minha voz sobe. Assim, na antiga edade,
Anacreonte inutilmente a lira
a bellicosos carmes aprestava;
que ella Amor, Amor só lhe respondia.
Na tua formosura
sem mácula nem sombra, e emtanto, humana
não menos que divina, se comprazem
meus olhos. Cada linha sinuosa
do mármore branquíssimo, tocado
apenas de algum roseo tom, de um tenue
reflexo de marfim, as mãos afagam,
talvez sentir buscando o harmonioso
ritmo de um sangue puro,
que em veias invisiveis
por teus membros pulchérrimos circule
A borboleta anciosa de minha alma
pousou em teus cabellos
muito suavemente em tôrno á fronte
ondulados, as pálpebras roçou-te,
ousou beijar-te a bôca,
e resvalou-te pelos hombros lisos,
pela petrina de açucenas feita,
e pelos flancos juvenis, tão dignos
de ser asilo de uma grande raça.
Ó Gnidea, ó Citheréa, ó Amathusia,
Cipria, Idalia, Ericina!
ó da Héllade immortal filha dilecta,
o teu culto perenne propagou-se
da Héllade ao universo.
Tu que nasceste da marinha espuma,
gentil Anadiomene,
pois fundo é como o Oceano, e tempestuoso
e terrivel como elle, o Amor que inspiras;
e mais que as ondas, mais amargo é o pranto,
que ao coração e aos olhos nos arrancas;
tu que as Horas e as Graças em cortejo
rodeiam, por que todas te pertencem
as estações, e do teu gesto arcano
os sortilegios todos
da paixão, da volupia se desprendem;
tu que, se o cinto mágico desatas,
e ao mundo attónito a nudez sublime
revelas, num momento
mortaes e Numes ao teu jugo dobras,
por que nos é tão doce ser vencidos
por ti, como vencer-te; ó grande, ó grande
Mãi do desejo e da attracção fecunda,
tu ainda reinas sobre a terra inteira!
Os outros Deuses foram-se: o paterno

Jove que do alto Capitolio ás gentes
leis e raios mandava;
Juno, a de olho bovinos,
grave e ciumenta Espôsa;
Athene do elmo archaico nobremente
coroada, e do pallio revestida,
na égide a trágica e feroz cabeça
de Medusa ostentando;
Hermes o astuto, de eloquencia armado,
Neptuno o austero socio de Anfitrite,
Vulcano o côxo, e o seu rival ditoso,
Marte, senhor das torres e muralhas...
toda essa augusta multidão, risonha
ou severa, benigna
ou funesta, partiu. A era dos mithos
passada é para sempre.
Ai! as Deusas já os beijos não disputam
dos mortaes; já rendidas
a preclaros mancebos não se entregam,
como Cibele, delirante, o moço
Attis no régio thálamo acolhia;
e Diana a Endimião adormecido
vinha enlaçar-se na calada noite;
e tu mesma, Afrodite
ardias por Adonis o insensivel,
e do troiano Anchises concebeste
o bello e forte Enéas,
a cujo sangue Cesar
a sua estirpe augusta vinculava...
Outra lei nos subjuga,
mais austera e mais pura. E eu não lamento
a ruina das primevas maravilhas
— tão divinas embora —
se a Verdade as supprime, a san Verdade,
mais do que ellas divina.
Mas, se dobrar os joelhos, se offertar-te
O incenso ritual eu já não posso,
(que a um único Senhor minha alma agora
Tal homenagem rende)
por que não te amarei como sublime
modêlo, como emblema
raro da Perfeição, como adoravel
símbolo ideal do Feminino Eterno?...

III.

Nem vulgar e impudico
o himno será, que em teu louvor componho.
Não; tu não és de certo a Mãi funesta

dos grosseiros, venaes, torpes amplexos,
das obscenas orgias.
Ó formosa e serena
Deusa, do firme pedestal marmoreo
tu ao leito almoedado, ao lutulento
e pútrido prostíbulo não baixas;
não dás as mãos á Messalina antiga,
que na Suburra exhaure, insaciavel,
os rins dos Gladiadores e Retiarios,
e á lúbrica, á famélica Theodora,
que á sua alcova attrai meia Bisancio...
tu nos sentidos o delirio ateias
supremo, e de um olhar a outro olhar fazes
passar fremente a creadora chamma;
nos dedos que se apertam, e nos labios
que febris se unem, o teu fogo accendes.
Mas tambem fundes em perpétua alliança
os corações, e inspiras
o meigo, o casto affecto, o austero culto
do sacrificio, e a mútua fé perenne,
e a suave harmonia
que aos venturosos vínculos preside...
Tal te celebro, ó Deusa,
no teu altar, que as ròlas gemedoras
animam, que circumdam enlaçadas
a sanguinea papoula e a verde tilia.
Ave, Afrodite! Ó flor da estatuaria
grega, ó filha celeste do possante
Praxíteles! irman deliciosa
das mulheres perfeitas,
que nas claras manhans de primavera
trilham com passo gracioso e leve
da avita Roma o redivivo solo;
d'essas que lindas são, fortes e esbeltas,
e amar sabem, e provam
que se é sublime a lirial grinalda
cingindo a fronte de innocente virgem,
não menos nobre é a de punpiceas rosas,
que uma paixão ardente simbolisam.
Ellas te amam, e em ver-te se comprazem,
e se a belleza, por mais fina e augusta,
é efémera, se as rugas da velhice
no mais puro semblante se enraizam,
ellas da commum sorte se consolam,
olhando-te, sentindo
que tu ao menos para sempre és bella,
e que as garras fo Tempo
nunca ousarão violar, numa só linha,
do teu mármore a eterna juventude!

A cantora

À sombra de um salgueiro, pensativa
olhando a estrada rumorosa e os grupos
da gente innúmera, a divina Miriam,
pelo seu canto espléndido famosa,
em trémulo murmurio assim falava:

— Vós ouvis o meu canto, vós que em festa
passais pelos faceis caminhos,
de sol cheios, cheios de flores,
e de riso tumultuosos.
Por que o meu canto ouvis, credes que alegre
e feliz eu me abraço á natureza.

Eu canto, mas sou triste, e soffro; acaso
não sabeis vós que o meu Amado
perdi, o meu único Amado?
Eu canto, por que só no mundo
fiquei, e a longa solidão procuro
com minha propria voz ir illudindo...

Eu canto, por que tudo na minha alma
é, desde o berço, melodias.
O gemido, o soluço, o pranto,
tocando meus labios, em notas
harmoniosas, de súbito, se tornam.
Minha alma é um rouxinol do bosque sacro.
É um pequenino rouxinol, que pousa
gorgeando, em minha ardente bôca;
mas no meu coração, nocturno
ninho, para chorar se esconde.
Aqui no coração, á luz fechado
e frio para sempre, é que elle mora...

Vós que passais, o canto ouvis apenas;
mas o profundo, occulto pranto
do rouxinol inconsolavel
não escutais. Ide, que importa?
Escuta-os, do sepulcro, o meu Amado,
E estremece de amor... Nada mais quero.

Trágica noite

I.

Lá, no castello tácito, as negras janellas abertas,
como órbitas sem olhos, fitam o parque, o bosque,

o cálido horizonte. Calmíssima, a noite de estio
estende, sem um sôpro, tenues sendaes violaceos

sobre o arvoredo grave. Na altura, é de puro azeviche
o ceu, mas constellado, coruscante de joias.

A um canto da varanda marmorea, um branquíssimo vulto
se apoia — um feminino vulto de augusta graça.

Sobre as mãos finas curva-se a loura cabeça; reflexos
de ouro ao redor lhe fulgem, na escuridão nocturna.

Em solidão profunda medita a Rainha. Que estranha
tristeza a fronte clara lhe obumbra? Que diadema

de ferro, mais pesado mil vezes que o seu de mil joias,
lh'a inclina para a terra? Que lúgubres idéas,

que lúgubres imagens, a furto, lhe assaltam a mente
cortejo de fantasmas vãos que da treva nascem,

ou do provir presagos annúncios? annúncios presagos
parecem á sua alma, que um terror vago gela...

Ausente é o Rei. Mas deve tornar. Tornará certamente
em breve. É cedo ainda. Deve tornar em breve.

Mas por que em bando as gratas memorias adejam em tôrno
do vulto pensativo? Por que os passados dias

na mente se lhe cruzam? Os dias da infancia risonha,
os dias luminosos da juventude, quando

gentil princeza, noiva querida, entre cantos e flores
vinha, arrimada ao braço de um príncipe soldado,

os sumos esplendores primeiros do throno, o sorriso
da glória, o amor vibrante do povo, o longo applauso

das multidões que a acclamam, que as mãos generosas lhe beijam,
entre o perenne encanto da itálica paizagem...

Tudo isso a atrai, tudo isso lhe acena com gestos amigos;
mas de tão longe! E perto, diz-lhe uma voz arcana:

"Rainha, é finda a tua ventura. Até hoje Esperança

era o teu nome; agora te chamarás Saudade...”

Ausente é o Rei. Mas deve tornar. Tornará certamente
em breve. É cedo ainda. Deve tornar em breve.

Súbito, um quadro doce, radiante, fascina-lhe os olhos:
um golfo azul e manso, de cariciosas curvas,

que montes de esmeralda circumdam; que plácidas ilhas
semeiam — cantos sempre jovens do bíblico Eden;

que velas multicores animam, passando velozes
ou lentas; que protege, ceruleo, claro, puro,

o ceu. Azas de niveas gaivotas o cruzam em bandos.
Alem se desenrola, no fundo do horizonte,

uma espiral de fumo, que sai de thuribulo immenso.
Perfumes orvalhados de laranjaes visinhos

vém. Tudo em risos grandes, em risos enormes se exaltem
e em joviaes cantigas... É Nápoles... Em tôrno

do moço Rei, da Espôsa que brilha formosa a seu lado,
o povo mais alegre da terra se une e apinha.

Palmas e gritos, longos clamores, e votos ingenuos
de affecto, e familiares súpplicas, e mil ditos

da rústica, nativa, linguagem, resôam. Oh! festa
divina! ... Mas, num súbito embate, se atropella

a turba. Uma figura de louco, olhos rubros de chamma,
lívida face, vestes em desalinho, avança.

Contra que peito, o fino punhal apertando, se arroja
aquella mão crispada? contra um heroico peito,

que tanta vez, impávido, o fogo inimigo affrontara,
mas ora inerme entrega-se ao popular amplexo...

É contra o Rei que o pérfido avança. Ó momento de angústia!
“Salvai o Rei!” exclama, pállida, demudada,

e os braços tutelares estende sobre elle a Rainha.
Um denodado amigo, desafiando a morte,

salvara-o... Mas, com o pranto fulgindo nas meigas pupillas:
“A poesia do throno — diz ella — é terminada...”

e emquanto, agora, a antiga, terrífica scena recorda,
vão-se accendendo as luzes dos aureos lampadarios

no tácito castello. Scintillam as quadras immensas;
nos mármores, nos bronzes, nos rúbidos damascos

lépidamente tremem faiscas innúmeras. Fulgem
os astros côr de neve no negro ceu distante.

Mas, ah! por que se o fita, com húmido olhar, a Rainha,
o negro parece-lhe hostil, minaz, funesto,

lúgubre como o enorme docel de uma cámara ardente,
e os astros tém um vago bruxolear de cirios?...

Ausente é o Rei. Devêra tornar. Adianta-se a noite.
Não torna o Rei. Tão tarde! Que alto silencio em tudo!

II.

Abala o alto silencio da noite um tropel de cavallos;
pelo sombrio parque vem, rápido, a galope,

um grande coche negro. Com o sangue gelado nas veias,
com o coração parado, de súbito, no peito,

treme a Rainha. Desce de chofre as escadas sonoras
do seu castello. O coche detem-se. Um corpo inerte

jaz sobre as almofadas. De um salto, a Rainha, afastando
os que prendel-a tentam, se arroja sobre o morto.

Um grito rouco, fundo, selvagem — rugido e soluço —
lacera o alto silencio da noite. O Rei jaz morto.

Morto, pállido, rígido, o seio em feridas aberto,
— em tres feridas largas! — de sangue, em largas nódoas,

todo manchado o corpo, manchadas as faces de sangue,
manchado, em largas nódoas, o seu cabello branco...

E o sangue mancha agora, com brilhos de púrpura régia,
as brancas mãos frementes que o tocam, abrasadas,

e agora os brancos braços que estreitam, em louco e cioso
amplexo, o corpo exánime, e agora o branco seio

que á fronte amada offerta-se; o sangue se estampa, se alastra,

em largas nodoas, pelo vestido branco, e tinge

as pérolas, que brancas do collo tão branco pendendo,
lhe seguem oscillantes o arfar, de um rubor novo

accende os brancos labios que ao frio semblante se collam,
que de innúmeros beijos frenéticos o cobrem...

Ó pérfidos fulgores do throno! ó remotas lembranças
da juventude! sonhos de amor, presentimentos

fatídicos... (Calai-vos, ramagens e fontes do parque!
velai-vos, compassivas estrêllas, se a vós chegam,

humanos prantos. Fulgem agora relámpagos; troam
raios; nem ceu nem terra prantos humanos ouvem...)

Junto ao sepulcro de Percy Bisshe Shelley

Tu pela Morte com rito dúplice
foste sagrado; no Oceano gélido,
tiveste os salmos grandes
da Agua; tiveste, na pira augusta,

o preito fúlgido, o supremo ósculo
do Fogo, onde ardem as cousas místicas...
Ó Vate doloroso,
na onda revôlta, na immensa flamma,

tua alma, de outras procellas náufraga,
de outros mais vastos incéndios víctima,
com seráfico vôo
palpitou válida e soberana!

Mas quer o Morto, depois de aspérrimas
pugnas, revezes, triunfos ínclitos,
o inviolado repouso.
Bello é teu leito, na bella terra

de Roma. O Tempo, dos seus sarcófagos,
varreu diuturno cinzas de Césares
e Scipiões. Tu, Poeta,
tu seras hóspede eterno e grato

em Roma. Quieto dormes, ó pállido
Senhor do Ritmo, nesta suavíssima
patria dos exilados?
Sem sonhos dormes e sem desejos,

por que orfão e êrmo deixando o fúnebre
despojo, vôa teu claro Espírito,
de pura luz formado,
no largo imperio dos elementos

e das idéas? rôtos os vínculos
da carne, paira longe, onde os máximos
cumes, brancos de nuvens
e de perpétuas neves, não chegam?

Oh! que palavras de ouro e de púrpura,
que nobres, amplos, ethereos cánticos
te circumdam nesse alto
ceu, de uma aurora boreal accêso!

Mas o teu Verso, divina música,
domina o immenso concêrto mágico;
aos remotos arautos
das immutaveis serenidades,

elle, da humana tristeza intérprete,
fala de penas, paixões e lágrimas
e revoltas; e ancioso,
clama Verdade, clama Justiça!

Lá, tu contemplas, com os astros próximos
as Leis supremas que pelas rútilas
estradas os dirigem;
lá, do Destino lês os segrêdos...

Faz-se mais trágica a visão trágica
da Vida? ubiquo reina e fatídico
o Mal, sem fim nas eras?
e a Dor os outros mundos governa

como este nosso — germen omnímodo
de todo o átomo, essencia mísera
de todo o ser? e nunca
o Amor, que adora soffrendo, attinge

a posse plena, sem termo, a íntima
fusão das almas numa Alma única,
paraiso ineffavel,
que elle aqui sonha, crendo e esperando?

Oh! dize-me, altivo Espírito,
que, alem da arcana viagem cósmica,
dobraste a fronte ao beijo

paterno e santo de Deus; e o Justo,

mostrando da Obra sua a recóndita
bondade eterna, blasfemia e dúvida
venceu; e o Homem livre
louvou-o; e disse-lhe: Eu sou teu filho!

Vem a nós. Fala. Visinho sinto-te
aqui. Seduzam-te embora, fúlgidos,
no celeste Areopago,
os summos gosos do Pensamento,

tu não renegas a terra... As árvores
fortes, as flores bellas, os pássaros
e os seus himnos, as claras
fontes e as rochas, tão ternamente

quizeste um dia! Tépida, lánguida,
a Primavera, de graças pródiga,
á Italia predilecta
volta... Em perfumes tudo se envolve;

e é todo rosas, e é todo anémonas,
e margaridas, e lirios húmidos
o solo; e a sensitiva
á madresilva se abraça e á hera.

Com lactea alvura de enormes pérolas
sob as safiras do espaço, as cúpolas
brilham; doces sorriem
mesmo as ruinas; falam de idillios

mesmo os ciprestes; e ardentes, líricos,
oh! como cantam em tôrno aos túmulos
os rouxinoes! intensa
triunfa a Vida no Campo Santo!...

Sim, invisivel por entre os mármores
vagas; sonhando vagas nostálgico,
com a gemente sombra
d'esse que escrito julgou seu nome

na onda — (e no bronze que doma os séculos
gravado o vemos) — do melancólico,
exangue Adolescente,
Endimião novo, cuja alma leve

num beijo a Lua pállida e ávida
roubou... Poetas divinos! súpplice

vos chamo: o fresco louro
vos trago e o preito da minha estrofe.

Longe do vulgo, que, insano e bárbaro
vos feriu tanto com torpe júbilo,
dai-me o fraterno amplexo
na doce patria dos exilados!

Villa Doria

Era na amiga solidão de Albano.
A principesca Villa, em seu prestígio
secular, me acolhia, visitada
ainda uma vez pelo Verão. Sonoro,
fulgente, creador, elle baixara
do ceu, e nos seus braços, tão vibrantes
como se sangue humano e humano affecto
lh'os pungissem, de cálidas caricias
a palpitante Villa circumdava,
bella de renovada juventude.
E ella, como dilecto hóspede, amante
á volta de chorada ausencia longa,
em seu thálamo ardente o recebia,
illuminando de um sorriso a sua
tristeza, e como esponsalicias gemmas
ostentando os thesouros, pela Terra
fecunda, e pelo Tempo venerando,
e por dez gerações fieis á gleba
no seu forte regaço accumulados.
E doce era o connubio, e em tal doçura
o meu corpo e a minha alma se embebiam...
Dias de isolamento e paz, no encanto
do mais formoso quadro, do horizonte
mais claro, mais aberto á vista e á mente,
não vos esquecerei! sítios suaves,
onde as linhas, a côr, a luz não tinham
indiscretas, violentas alegrias,
brutaes sensualidades, mas apenas
a graça melancólica e divina,
que a pensamentos graves nos convida,
não vos esquecerei! Selvas antigas
de Genzano e Marino, bosque sacro
de Diana, lago tenebroso e frio
de Nemi, lago branco, azul e roseo
do Castello, e tu, Villa, tu saudoso,
senhorial abrigo dos meus sonhos...
vós em minha alma um reino eterno tendes!

No frescor da manhan, eu surprendia
a mata despertando em seu misterio,
tal como virgem na escondida alcôva,
com os cabellos em ondas, e uma imagem
de sonho ainda a vagar-lhe nas pupillas,
e a nudez innocente, abandonada
pelo pudor, adormecido ainda...
Que volupia subtil colher nos dedos,
passando, os beijos glaciaes do orvalho!...
As tímidas hervinhas seus aromas
me offereciam; o arvorêdo augusto
bálsamos dava em urnas de folhagem;
os ramos dos pinheiros melodiosos
eram como thuríbulos sagrados
espalhando pelo ar contínuo incenso.
Entre os esguios troncos, meditando
ou lendo, eu caminhava a largos passos;
ou, rendido ao calor do pomeridio,
sob o verdor dos resinosos galhos
deitava-me no chão, em fôfo leito
perfumado de mentha e rosmaninho,
que a pressão do meu corpo aprofundava;
e pelo ceu as nuvens e as idéas
seguia. Ou, debruçado mollemente
do velho muro que circumda a Villa,
unia o meu espírito á paizagem;
via, transposto o breve, inculto fosso,
vinhas em tôrno a mim, vinhas ao longe,
em amplos trechos de planície, em faldas
e cumes de collinas, plumbeas massas
interminaveis de oliveiras, campos
de trigo em gestos de ouro respondendo
ao scintillar do sol, densos pomares
e hortas humildemente uteis, rodeando
casinhas brancas, trágicas ruinas
de solares feudaes e ameadas torres,
e porfim o Deserto dos latinos
combates, e a fechal-o, os ceus tocando,
o mar Tirreno, escudo enorme de aço...
E chilravam cigarras, toutinegras
e rouxinoes cantavam, e distante
vinha, das lavras, em dolentes notas,
o soluço das trovas populares...

Assim toda a grandeza eu contemplava
do scenario sem par, digno de Claudio
ou Piranesi, mas o olhar attento
não recusava ás pequeninas formas
da Natureza: e os mais altivos sonhos

e os mais fundos problemas do universo
ia alternando com cuidados leves:
acompanhava ao rez da terra o industre
itinerario da formiga, e a lesma
tardígrada e viscosa; ás irisadas
libéllulas, ás niveas borboletas
perguntava o segrêdo dos seus vôos,
dos seus rapidos ósculos aerios;
e sorria, longánime, ao zumbido
confuso e gaguejante do besouro,
com dêdos muito meigos afagando
alguma planta humilde — avenca ou hera...
Nem desdenhava aos jogos das crianças,
que, inquietas e gárrulas, em grupos
corriam, dar meu jovial auxílio;
e se de lindas damas e donzellas
via fulgir ao sol as vestes claras,
as frescas bôcas, as pupillas quentes,
sem pena abandonava as minhas longas
filosofias, para inebriar-me
nesse flúido de Vida e de Belleza,
que a voz, o gesto d'ellas me traziam...
Algumas vezes, só, tudo fugindo,
— prêso na rêde mágica, sonante
e febril, de um poema iniciado —
fui encerrar-me no jardim secreto
da Villa, onde os rosaes amam as fontes;
ou, mais remoto ainda, fiz meu ninho
— como pássaro esquivo e taciturno —
dentro do bosque, numa cripta antiga,
por dois leões graníticos guardada...

Cada dia encontrava — simpathia
e costume fizeram-nos amigos —
um nobre velho, homem antigo, um sabio,
como os da Grecia arguto e equilibrado
em seus conceitos; filho de alta raça
extinta, e emfim de um quasi extinto mundo,
mas ainda firme e invicto no presente,
como árvore de sólidas raízes,
pois, sem dobrar o orgulho do seu sangue
nem do espírito o aprumo soberano,
chegara, com sorriso de indulgencia
desdenhosa e magnánima, a tornar-se
dominador pacífico das cousas
e das gentes. No aspecto, na pujante
estatura, elle tinha a magestade
de um rei, tinha de um nume a fôrça calma.
O esplendor d'essa fronte, as rosas frescas

da sua tez, com a clemente graça
da sua bôca tão facunda, e as barbas
brancas, fluentes, longas, copiosas,
nesse ambiente clássico á memoria
Mentor conduziriam — veneranda
encarnação da lúcida Minerva —
se antes não recordaram certamente
o Júpiter de Fidias, pelas tardas
eras de leve envelhecido apenas...
E elle, a meu lado caminhando lento
por entre os renques de álamos, com terso
estilo adamantino, e tom robusto,
vibrante ás vezes, digno sempre e altivo,
o seu ideal humano me dizia,
e o seu saber de experiencias feito.
"Nós, entes de alma senhoril, nascemos
para reinar. Servir é lei do vulgo,
e seu dever eterno. Elle tem, como
os bois possantes, na cerviz dobrada,
e tem no instinto a vocação do jugo.
Elle é o Número, bruto, amorfo, inerte;
nós a Harmonia conscia e luminosa
que o ordena, e a acção fecunda lhe estimula.
Egualdade? Ah! chimera! engano estulto,
e repugnante á natureza! Eu amo
ver no humano convivio uma solemne
familia... Irmãos sejamos? não. Ha nella
filhos e pais. A nós reverta o antigo
patrio poder, nos consagrados moldes,
para commum felicidade. Aos senhores
seres, que tocam a divina esfera
por seu augusto e genial prestígio,
curve-se a multidão quasi irmanada
com as ínfimas especies, rastejantes
no lodo... Guerra aos Bárbaros modernos!
Não deixemos ruir o imperio nosso,
não o abramos ao saque e á vil orgia,
por excessos de estúpida piedade!
Não nos turbe a visão allucinante
dos males que *elles*, no seu limbo, soffrem...
Soffrem; mas nossa arguta fantasia,
pela arte e pelo luxo requintada
mórbidamente, lhes empresta angústias,
que nesses broncos cérebros não cabem...
Não se amolleça em compaixões vulgares
a viril resistencia aos seus designios
de louca usurpação. Cuidas que livres
algum dia hão de ser? Não: sempre escravos
de um ou de outro senhor. Os rudes filhos

da plebe, que os excitam com miragens
de illusorio porvir, querem dominio,
querem reinar. E mais crueis tirannos
serão, apenas opprimil-os possam,
e opprimir-nos depois. Eia, a paterna
missão de suavisar-lhes o destino,
avoquemol-a a nós; que o doce jugo
da gratidão ao nosso throno os ligue...
"O mal, em si, repugna; é um torpe ultraje
á esthética divina do universo.
Não menos do que bello, util ao homem
é o bem que elle semeia em seu caminho;
consolida-lhe a próspera existencia,
dá-lhe apoios innúmeros na terra
(pois muitos sua propria segurança
na d'elle vém), e é máxima delícia
de um coração magnánimo o sentil-o...
Oh! sensibilidade! oh! precioso
dom que tão poucos entre nós merecem,
que os mais profanam com grosseira bôca!...
Destruil-a? sacrílega loucura!
Mas cultival-a, sim; dar-lhe o soberbo
esplendor da obra d'arte mais perfeita.
De gôso e não de dor seja ella fonte
perenne... Olha esse escuro tronco morto
que jaz por terra; os vermes o corroem,
dissolve-o a podridão, miseramente;
sem revolta elle jaz, passivo e mudo.
Oh! ser como elle? não! ser tronco vivo,
rijo entre o solo e os astros diamantinos,
e túmido de seiva, e palpitante
a cada sôpro musical da brisa,
a cada irradiação do sol, a cada
bater d'azas de uma ave ou de um insecto...
Mas por que, no espessor das frondes bellas
e na trama das próvidas raizes,
dar a sinistras víboras morada,
e a traidoras, funestas parasitas
que o viço lhe consumam, alimento?...
Não: frescas flores o engrinaldem sempre,
creiem-lhe glória os bem nascidos frutos,
e calor, e esperanças, e alegrias
os ninhos amorosos... E eu, insano,
quando forte me sinto e venturoso
no meu palacio, de meus pais herdado,
com seus vergeis e pórticos fulgentes,
e as estatuas e os livros predilectos,
hei de semear espinhos no meu leito,
e insomnias de pavor nas minhas noites,

lembrando ignotas, vagas indigencias
que socorrer não saberia? E quando,
pela mais casta das manhans desperto,
todo o meu ser em êxtase remonta
ao ceu rosado, com o canoro vôo
da cotovia, ou numa estiva tarde
eu com meus olhos cúpidos devoro
as tintas várias, luminosas, quentes,
que em rios entre o ceu e a terra fluem,
e aspiro a intensidade dos aromas
que do mundo florido se evaporam,
hei de pensar que a Natureza é bella,
mas alheia, impassível? Se fremente
me uno a mulher de gestos ineffaveis
que a meus amplexos férvida responde,
direi: — Fragil é a tua formosura,
rápido o gôso, e o teu amor incerto?
Não. Clamarei, com jubiloso grito:
— Favo puro de mel é a tua bôca,
teu corpo é vinho que embriaga os deuses,
e és tu só a nascente inexhaurivel
de uma felicidade sempre nova!

"São as paixões thesouro soberano
para quem pode no seu peito rude
contel-as, e nutril-as do seu sangue,
sem succumbir aos ímpetos frequentes;
grande o farão, senhor e summo artista...
Os pequeninos vícios tortuosos
e vesgos é que humilham a nobreza
do homem, e o coração lhe entenebrecem,
engendrando-lhe na alma, com o desprêzo
do seu vil rastejar, a covardia
estúpida e chorosa... — Defendamos
a doce, a ardente, a límpida alegria
de viver, fôrça nossa e ideal supremo!
Longe a maldita, a pérfida tristeza,
que debeis nos entrega e desarmados
á enfermidade, á morte... Apenas, rara
flor de poetas, a melancolia
cultivemos; suave é haurir-lhe a essencia,
vendo o cair das folhas pelo outomno
num antigo jardim que em êrmo bosque
os annos e o abandono transformaram,
ou os cães ouvindo uivar entre ruinas,
sob a candura de um luar de inverno...

"Dura é a luta, nesta era sem entranhas.
Ceda e recue, de antemão vencido,

quem não tiver a posse de si mesmo,
e não souber amar-se grandemente
sobre todas as cousas... A bondade
não impede o valor; mas desbastal-a
cumpre de tudo o que é fraqueza, e ingenuo
escrúpulo... Eu seria, se lutando
ganhasse o imperio, um Déspota excellente;
venturosos faria meus vassalos...
Não me chamou á arena das batalhas
a sorte, e á glória de reger um povo...
Mas vencedor na paz eu fui; sereno
soube encarnar em mim, com fé robusta,
com zelo intenso, o meu ideal humano,
Se evoco em pleno sol a minha imagem,
tal me sinto no espírito e no gesto
qual me sonhei num orgulhoso sonho...
Por isso amei o Amor e amei a Vida;
e pudesse eu recomeçal-a inteira,
pudesse, como Fausto, uma segunda
mocidade crear-me — e os dias idos
como divino dom regosaria.

"Bem vejo, do marmoreo baluarte
d'onde ao torvo horizonte estendo os olhos,
vir crescendo, subindo, ameaças torpes
bramando, em pestes pródiga e em ruinas,
a maré negra da vulgaridade...
Deve ella tudo subverter num cahos
sangrento? deve naufragar nas ondas
pútridas indomaveis, sem refúgio
de salvação ou de esperança, tudo
quanto creou em obras de belleza,
o humano genio, quando a Alma não era
baixo peculio anónimo da plebe,
mas vaso de eleição, arma e thesouro
dos Fortes?... Seja. Em dias meus, ao menos,
não ha de ser. Sou velho; inda em meu throno
morrerei plácido e altaneiro, como
um senhor, como um rei, que o reino sacro
dos seus não vê talado hórridamente
pelo ferro inimigo, e de cadeias
carregado, não segue no triunfo
o vencedor barbárico. Meu sonho
intacto á campa descerá comigo!..."

Eu o ouvia, invejando-o, respeitoso
até dos êrros seus; quasi pensava
que o tutelar Espírito da Villa
principesca elle fosse, e veneranda

pelo antigo sabor me parecia
sua palavra. Impávido e tranquillo
com gastas ferramentas obsoletas,
de algum gélido túmulo exhumadas,
a liga exhausta lhes retemperando
e os corroidos gumes, elle ousara
construir sobre um mundo livre e novo
o imperial castello da sua alma.
Dera aos preceitos frios de Epicuro,
seu modêlo, um vigor de juventude
ambiciosa e militante; e erguera
dos sarcófagos mudos a soberba
de seus avós — romanos orgulhosos
das vestes laticlavias, medievos
barões, flagello de casaes e burgos,
magnates gosadores e theoristas
da Renascença itálica... Esse breve
thesouro lhe bastava, e em taes limites
seu pensamento á larga se movia.

E eu, com tanta visão de eras e povos,
com tanto ardor vibrante e tumultuoso
de aspirações, eu debruçado sobre
a tragedia dos tempos, com cem olhos
abertos como os de Argos, para as sombras
do passado, que ainda, formidaveis
ou sedutoras, com prestígio arcano
se projectam na fronte do presente,
e para a mescla de arrebol e trevas,
de esperanças, promessas e terrores
do confuso porvir — eu oscillando
vou sempre, incerto e tímido... Oh! deveras
elle é o pujante e intrépido carvalho,
a que com gaudio se compara; e eu vime
pobre e debil, exposto sem defêsa,
em cumiada de inhóspita montanha,
aos mil ventos do espírito... Por vezes
offusca-me o esplendor do Paganismo,
e docemente me abandono áquelle
oceano de luz quente e vermelha,
cuja púrpura é sangue, e cuja espuma
é alvor de carne bella e peccadora,
e os seus marulhos são cantos e beijos
de iniquidade... (quando, onde a semente
subtil, profana, eu lhe colhi? na infancia?
na adolescencia?...). E logo, um dia, uma hora,
um momento depois, as mãos de Christo
pelos pulsos me agarram, *Elle* surge
diante de mim, suave, austero, amado,

e o caminho me tolhe, e me pergunta
com voz meiga: — Aonde vais? és tu meu filho,
ou és filho de Júpiter e Venus? —
— Sou teu filho, Senhor, sou teu sómente,
meu Amigo adorado! — E vou com *Elle*,
o zêlo dos prosélitos me abrasa,
punge-me o íntimo anceio do trabalho
abnegado e sem premio, e de repente
o generoso anhelo da renúncia
me ergue tão leve e alto sobre as cousas
como se azas nos hombros me nascessem.
Mas, ai! o vôo é breve. Eis-me por terra,
caído e vil; minha fallaz virtude
como efémero iris se evapora,
e a propria crença empallidece na alma,
e bruxoleia como lume escasso,
bem que as scentelhas íntimas conserve.
Por que? por que roçou meus pés na altura
tépido sôpro de prazer mundano,
ou lampejos de dúvida, meteoros
errantes, com meus olhos se cruzaram,
ou sombras do meu proprio ser geradas
me apavoraram, ou alheias vozes,
violar querendo — como a do mancebo
árabe na caverna enfeitiçada,
de ouro e gemmas ardente — a bronzea porta
das Causas e dos Fins, deram assalto
ao silencio espectral da Divindade...

E a luta esteril me fatiga; molles,
os braços me descaem, como as velas
rôtas, quando á procella no Oceano
succede a árida e baça calmaria;
todo o clamor na mente se me cala,
todo o impulso pugnaz morre, e eu aspiro
á longa quietação contemplativa,
ao obscuro repouso solitario...

Oh! solitario?!... Em vão o espero. Nunca
solitario serei, nem serei livre.
Commigo trago, para a mais remota
Thebaida, os sonhos meus, os meus intensos,
despóticos ideaes que nunca dormem,
que me pungem sem dó, como acicates
de cavalleiro impaciente os flancos
dilaceram do sôffrego ginete,
e aos galopes frenéticos o forçam...
Vém assediar-me ao fundo do meu êrmo
os desejos dos homens e das cousas,

todos os soffrimentos do universo...
Temerario o que a víscera espedaça,
que o vincula á placenta soffredora
da grande Mãi, da Natureza eterna!
Eu, por que a sua herança não renego,
tenho em cada órgão de meu corpo, em cada
faculdade do espírito inquieto,
não uma fonte só, mil fontes vivas
de dor... de dor — de escravidão portanto.
Escravo sou de males infinitos;
de quantos, perto ou longe, são verdugos
de meus irmãos... e meus irmãos são todos
os seres; minha mórbida ternura,
como o ar, como o sol, todos abrange;
e semelhante á luz que em funda gruta
por fenda estreita se insínua, e toca
o ángulo mais escuro, assim, faminta
de piedade, as creaturas mais humildes
busca, e soffre com elas. Nem lhe bastam
as miserias que vê; mas indagando
vai se acaso nos gélidos abismos
do mar, num astro deslumbrante ou numa
pállida nebulosa, *alguem* padece...

E então, a íntima voz admonitoria
brada-me: — A canga do torpor sacode.
Unge-te no oleo sacro dos athletas.
A Acção é o grande antídoto que vence
as torturas crueis do Pensamento!
Em tôrno, em tôrno o mundo se renova.
O gigantesco frémito não ouves
do Futuro que avança, urgindo os annos
e abalando os imperios, como á noite
se ouve nas matas virgens do Amazonas
o immenso crepitar tonitroante
das árvores que crescem?... Olha a marcha
tumultuosa das gentes. Aonde as leva
o Destino? que idéa, horrenda ou bella,
— mas sempre vasta e fatal sempre — as guia?
o seu clamor que diz, reboante e agudo,
no alto agitando o lume das estrellas,
como improviso sôpro de tormenta
faz vacillar as lámpadas de um templo?
— Um tém fome de pão, outros tém sede
de Justiça e Verdade. Aqui se quebra,
em contorsões de músculos e de almas,
um jugo secular — de bronzeas vergas
tenha-o feito a Violencia, ou de flexiveis,
inextricaveis malhas a Mentira

de mil faces e nomes... — Lá, um povo
nasce; outro, declinando a ellipse longa
da sua história, tábido agoniza,
(e com vinho e cantháridas o corpo
galvaniza talvez, quasi cadaver,
e em convulsões de paroxismo extremo
hediondamente ri...) — Esses que passam
— theorias intérminas de escravos
reveis ou dóceis — são de toda a raça,
de todo o clima. O alheio pensamento
os rege. Levam nas espaduas curvas
o pêso do servil trabalho, levam
o ferro e as pedras com que se edificam
as colmeias civis, os monumentos
da glória, e os lares da progenie humana,
e um dia se ha de construir acaso
um só lar para todos, e um só templo...
Mas ha quem maior pêso erga nos hombros
— pêso que fere as carnes e no seio
esmaga o proprio coração, e é como
a esfera de Atlas, como a Cruz, subida
por sanguinosas ruas ao Calvario. —
Oh! dura sorte é preceder as turbas,
protendendo nas mãos o ideal confuso
das gerações por vir, na alma e nos labios
trazendo a luz do que ha de ser um dia
Felicidade universal e santa,
mas ainda é Chimera, Enigma, infame
Sacrilegio talvez digno de morte...
E o ferro e as pedras, que penoso fardo
dos *outros* são, oh! muitas vezes, antes
que se aprumem na terra em linhas bellas,
se arrojam contra o apóstolo, e o victimam!...
Tu bem sabes que os homens com delícia
se embriagam de sangue. O Odio os flagella,
á ímpia matança bárbara os arrasta.
Mas o Amor pode mais... seus obstinados
beijos o mundo pródigos povoam
e seus himnos de júbilo e de glória
abafam o rugir de humanas feras...
Nada é perdido, lá, na pugna heroica;
nenhuma dor é inutil; não perece
em landa esteril a semente amarga
de sacrificio; e o mesmo crime, contra
seus designios satánicos, se dobra
á providencia occulta do Destino.
Por que te isolas, pois? por que te exhaures
no ócio? não te merece a luta, e o premio
desdenhas, sonho dos heroes divino?

Sôffrego tanta vez não te desperta
no leito, antes da aurora, um pensamento
audaz? não tens no espírito uma fôrça
joven, armada e encouraçada de aço?
não ergues alta uma bandeira? e o Verso
não é clarim agudo de Verdade,
não é radiante espada de Justiça?
Desce da torre eburnea em que te encerras.
Mescla-te aos que combatem, e combate.
A face do universo não condemnes
a ser o espelho onde teu rosto apenas
com multíplices formas se reflecte.
Não. Dá tua alma a todos: dá tua alma.
Que grande é uma alma únicamente quando
é de gentes innúmeras thesouro,
e pão de vida para a humanidade...

Oh! visão fulgurante, que arrebata!
Eis-me soldado e apóstolo... Eu pelejo;
o esfôrço do meu braço, o claro lume
de minha gente, o mesmo sangue, o sangue
de minhas veias generoso, eu voto...
Mas, ai! por que de súbito, hesitante,
paro? por que de súbito, á esperança
e ao impávido anhelo da victória
um vão terror succede, e uma tristeza
vaga, arcana, infinita, e vem com ella
o anti-humano desejo vil da morte?...

Assim se gasta em íntimos conflitos
meu coração continuamente, e doi-me...
Mas, como a agua brotou da penha antiga,
tocada pela vara do Profeta,
tambem do coração ferido e enfêrmo
brotam as fontes vivas da Poesia...

Dois mundos

...E elle de terras bárbaras falava:
da sua joven patria. As melodiosas
noites sensuaes dizia, envôltas
em veus tecidos de perfume;

dizia a orchestra lánguida de aromas
dos jasmins imperiaes, e das baunilhas,
e das magnolias semelhantes
a seios nus entre a espessura;

e os grandos rios ao luar fluentes,
e o solemne salmear das cachoeiras,
e os lagos mansos onde a Yara
cantos fataes murmura occulta;

e o farfalhar das árvores gigantes,
que se toucam de nuvens, e conservam
com os anjos brancos do Cruzeiro,
que da altura abençôa o mundo;

e o súbito urro da onça, acocorada
entre cipós, que formidavel pula;
e o brilho quente das pepitas
de ouro, tremendo ao sol, na areia;

e o contínuo esplendor vertiginoso
dos colibris, e o exército incontavel
das borboletas, e a lasciva
pompa offuscante das orchideas...

todo o quebranto súbd[e]lo e infinito
d'aquella Natureza, alheia ao homem
ainda, e ás vezes adversaria
cruel, e maga fementida;

mas que, em horas não raras de abandono
e dolente volupia, se lhe entrega
toda, num ímpeto de febre
e selvagem impudicicia...

Falava assim. Em tôrno as linhas puras
e os claros tons da idíllica paizagem
latina em paz se dilatavam
na tarde tépida de Maio.

No campo ovelhas cándidas vagavam,
mordendo com descanso a herva rasteira,
e as folhas brandas do citiso...
No occaso, alem, fulgia Roma...

Ella o escutava attenta, embevecida.
E sorriu com delícia. E, os braços ambos
curvando, com o mais terno gesto,
colheu a cintura do amante...

"E pois, tão longe — suspirou — devia
nascer (oh! fôrça obscura do Destino!)
o homem que á minha vida trouxe
o íntimo frémito primeiro!

Oh! senhor meu! oh! rei da minha vida!
eu bem senti fundir-se no teu beijo
com o mel do gôso o travo agreste
de um sangue virgem e indomado...

Quem jamais as palavras amorosas
como tu disse em nosso idioma antigo?
falando-o, em sua ideal doçura
puzeste uma doçura nova...

Em mim não morrerás até que eu morra...
Mas tu mesmo, Adorado, emquanto lume
teus olhos tenham, e te pulse
um coração dentro do peito,

não, não has de esquecer — ainda que a patria
te reconquiste, e a mim te arranque um dia —
a mulher, que intacta e só tua
como Romana soube amar-te:

que, dando-te a alma como um dom completo,
deu-te o corpo egualmente, escravo da alma;
e nos amplexos foi vehemente,
leal no affecto e na vontade...

Muito, ai! perdeu a nossa velha raça
em séculos amargos de miseria;
mas ainda, como na belleza,
tambem no amor é soberana..."

A um rouxinol do Palatino

Rouxinol que cantas escondido, e o fragil ninho
tens no cavo tronco de um carvalho centenario,
ou num muro ha vinte longos séculos erguido!
tu que cantas simples, espontaneo, sem orgulho,
por que a Natureza te poz na alma essa harmonia,
sabes que, se a tua tenue voz neste momento
se fizesse muda para sempre, fôra como
se a nitente aurora se extinguisse em negra noite,
repentinamente, sobre a immane glória d'estas
obras de gigantes, sobre toda a augusta Roma?...

Ó genial Poeta misterioso das ruinas!
não; nem a elegia de Tibullo ampla e dolente,
nem o sonoroso carme espléndido de Horacio,
nem a tuba heroica, nem a mesma avena amada

de Virgilio dizem o que dizes tu, Poeta!
Dizes a grandeza bella e santa e inviolavel
da perenne Vida renovada eternamente,
que floresce e brilha sobre os túmulos humanos,
sobre os carcomidos esqueletos dos imperios!
Tu com a innocencia do teu canto purificas
as sinistras lendas, as memorias de ignominia,
que no sacro monte vagam tôrvas ululando;
no turbado espírito o pavor e a ira aplacas.
Tu mais doce tornas o que é doce aqui — e é tanto!
ha por ti mais alma no silencio que te escuta,
mais profundas notas na folhagem e nas fontes,
mais verdor nos mirtos, mais sensual calor nas rosas,
mais amor na sombra dos bosquetes solitarios...

Despedida

Não me corôes, Alma querida, de rosas: o encanto
da Juventude é efémero; e a minha é quasi extinta.

Tambem não me corôes de louros: a Glória não fala
ao coração, nem o ouve; passa, longinqua e fria.

Corôa-me das heras, que abraçam as graves ruinas:
são da humildade símbolo, e da tristeza eterna...