

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

JOÃO PAULO PAPASSONI

UMA PERPÉTUA LIDA:
ESTUDO SOBRE A *DERRADEIRA INJÚRIA*, DE MACHADO DE ASSIS

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2018

JOÃO PAULO PAPASSONI

Uma perpétua lida:
estudo sobre *A derradeira injúria*, de Machado de Assis

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção de título de mestre em
Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Augusto Massi

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Papassoni, João Paulo

Pp213p

Uma perpétua lida: estudo sobre *A derradeira injúria*, de Machado de Assis. / João Paulo Papassoni; orientador Augusto Massi. - São Paulo, 2018. 150 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura brasileira. 2. Poesia. 3. Machado de Assis. 4. Marquês de Pombal.

I. Massi, Augusto, orientador. II. Título.

Nome: João Paulo Papassoni

Título: Uma perpétua lida: estudo sobre *A derradeira injúria*, de Machado de Assis.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção de título de mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para meu avô, João

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Augusto Massi, pela orientação desde os tempos da graduação, que extrapolou a esfera acadêmica, pela compreensão, pela dedicação, pela cumplicidade e por me guiar nos caminhos da literatura, devo a conclusão deste trabalho e muito mais.

Ao Prof. Dr. José Américo de Miranda, por toda atenção e cuidado com que me recebeu, por toda generosidade durante o desenvolvimento deste estudo, pelas opiniões, pelos ensinamentos, pelas trocas nas leituras machadianas e pelo entendimento de meus erros.

Ao Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura, por acolher este trabalho em tão pouco tempo, oferecer uma leitura atenta e sua sempre valiosa opinião.

Ao Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, pelos ensinamentos durante o curso de pós-graduação, por me apresentar um caminho novo e pelos comentários essenciais na qualificação.

Ao Prof. Dr. Alex Sander Luiz Campos, pelo convite para participar do grupo de pesquisa e pela oportunidade de contribuir com a *Machadiana Eletrônica*.

Ao Paulo César de Almeida, por me permitir participar de um sonho seu; e entender a importância de um sonho meu.

A todos da família Moutinho Nunes Viviani, pelo acolhimento irrestrito na primeira grande decisão de minha vida.

Ao João Paulo Bense, meu amigo, meu conselheiro, que percorreu comigo as trajetórias da graduação e do mestrado, agradeço por estar sempre junto.

À família Botecchia de Campos, da qual tenho a honra e a felicidade de fazer parte.

À minha família, em especial ao meu pai Nivaldo, minha mãe Dayse e minhas irmãs Fernanda e Lívia, pelo apoio incondicional, pela confiança e por ser a essência de tudo.

À Silvia, que tornou realidade os desejos mais íntimos; devo o que é meu, amo o que é seu, e agora o que é nosso.

À Teodora, minha adoração.

RESUMO

PAPASSONI, João Paulo. *Uma perpétua lida: estudo sobre A derradeira injúria, de Machado de Assis*. 2018. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A dissertação faz um estudo que contempla pesquisa e análise do conjunto de sonetos intitulado *A derradeira injúria*, composto por Machado de Assis para o livro *O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário da sua morte*, publicado em 1885 e editado pelo Club de Regatas Guanabarenses. A partir da pesquisa, foi possível resgatar registros e dados sobre a publicação, bem como o contexto social e cultural em que o poema foi escrito. A partir da análise, procurou-se compreender questões formais e interpretativas relativas à poesia que ilustram não apenas essa peça literária específica, como também se relaciona a questões abrangentes e pertinentes à obra poética machadiana.

Palavras-chave: Machado de Assis. Poesia brasileira. Marquês de Pombal. A derradeira injúria.

ABSTRACT

PAPASSONI, João Paulo. *A perpetual struggle: a study on A derradeira injúria, of Machado de Assis*. 2018. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The dissertation makes a study that includes research and analysis of the set of sonnets entitled *A derradeira injúria*, composed by Machado de Assis for the book *O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário da sua morte*, published in 1885 and edited by the Club de Regatas Guanabarenses. From the research, it was possible to retrieve records and data about the publication, as well as the social and cultural context in which the poem was written. From the analysis, it sought to understand formal and interpretative questions related to poetry that illustrate not only this specific literary piece, but also relates to comprehensive questions pertinent to Machado's poetic work.

Keywords: Machado de Assis. Brazilian poetry. Marquês de Pombal. The Last Injury.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	2
CAPÍTULO I.....	4
A EXISTÊNCIA DO REGISTRO	4
1.1. Estabelecimento do texto	4
A DERRADEIRA INJÚRIA.....	5
1.2. Biografia de um poema	12
1.3. Marquês de Pombal na obra de Machado de Assis	28
CAPÍTULO II	33
APRESENTAÇÃO DO POEMA.....	33
2.1. Soneto e narrativa: um paradoxo formal?	33
2.2. Arquitetura e caos.....	43
2.3. Visão geral	46
2.4. Sistema e construção	48
CAPÍTULO III.....	53
ANÁLISE.....	53
1.1. Pré-texto	53
3.2. Soneto I	59
3.3. Soneto II.....	65
3.4. Soneto III.....	69
3.5. Soneto IV	74
3.6. Soneto V	77
3.7. Soneto VI	83
3.8. Soneto VII	89
3.9. Soneto VIII.....	93
3.10. Soneto IX	96
3.11. Soneto X.....	100
3.12. Soneto XI	105
3.13. Soneto XII	112
3.14. Soneto XIII.....	115
3.15. Soneto XIV.....	118
CONCLUSÃO	121
BIBLIOGRAFIA.....	127
ICONOGRAFIA E ANEXOS.....	141

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Estudar a poesia de Machado de Assis é se deparar com muitas lacunas. Há mais questionamentos e dúvidas que soluções. Mas isso nem sempre é negativo para quem enseja iniciar-se academicamente neste universo. Como o que há de melhor na produção do nosso primeiro escritor, a poética machadiana é complexa, rica em referências, minuciosa nos detalhes e, principalmente em sua fase madura, matizada de uma modernidade que se amalgama com a tradição. Desde o início, o poeta tratou de assumir em sua poesia o apuro formal, junto a uma refinada erudição clássica que lhe permitiu dialogar com o cânone da literatura.

Precursor na retomada dos trabalhos dedicados à poesia de Machado, o professor e poeta Claudio Murilo Leal observa:

Procurou ele inserir seus poemas na tradição, glorificando os fundadores da literatura brasileira e aqueles poetas portugueses de reconhecido valor: Camões, Castilho, Garret, o purista da língua Antônio Feliciano de Castilho. Estudou, também, a lição dos gregos e dos latinos, dos clássicos modernos, como Shakespeare, Goethe, Shelley, Heine, La Fontaine, Victor Hugo.¹

Entretanto, o olhar crítico de Machado de Assis se mostra presente, junto à impressionante capacidade de dimensionar o momento e o lugar em que se encontrava. Crítico no sentido de quem examina com atenção e cuidado, não se deixando levar pelas circunstâncias, literárias ou não, sem a devida análise da situação. Machado apresenta uma coerência excepcional, junto a uma simultânea evolução, desde a publicação de *Crisálidas* (1864), até a organização de *Poesias Completas* (1901), onde estabelece o que considera ser a parte fundamental de sua produção poética.

Porém, dentro da poesia machadiana, nosso tema é delimitado. Entre uma vertente panorâmica, que perpassaria por toda a obra do poeta, e um recorte específico aprofundado, este trabalho seguiu a segunda opção. O que, de forma alguma, significa partir para o isolamento. Acreditamos, honestamente, que muitas das questões levantadas e apresentadas neste estudo originam-se de abordagens mais amplas, como também que os casos particulares podem refletir na leitura de sua obra em geral. Nossa intenção, com esse trabalho, é oferecer uma análise e uma interpretação de *A derradeira injúria*, a partir da qual seja possível reavivar

¹ LEAL, Cláudio Murilo. *O círculo virtuoso: a poesia de Machado de Assis*. Brasília, DF: Ludens, 2008. P. 141. No excerto, o nome de Castilho é citado duas vezes, conforme transcrição.

essa importante composição, que permaneceu por muito tempo submersa no conjunto da poesia do escritor, e que, como pretendemos demonstrar, pode ser portadora de uma surpreendente e inequívoca qualidade literária.

Para isso, o trabalho foi dividido em três partes. O primeiro capítulo foi dedicado à pesquisa documental, com a finalidade de estabelecer o texto poético, que vinha sendo reproduzido com inconsistências ao longo do tempo, e também resgatar as circunstâncias de sua composição. Mesmo não sendo um dos escritos mais antigos de Machado, havia pouca informação sobre o poema e sobre o livro em que foi publicado, visto que o autor o manteve isolado de sua obra, e não há, até onde pudemos ter conhecimento, algum estudo preliminar dedicado a esse tema. A pesquisa foi reveladora, tanto em relação aos dados textuais objetivos, como também na tentativa de compreender não só o ambiente social e cultural em que Machado compôs *A derradeira injúria*, como também o reflexo desses fatores no tom utilizado pelo poeta na homenagem ao Marquês de Pombal.

Na sequência, o capítulo II apresenta o poema em seu aspecto geral, isto é, a organização do conjunto e sua composição formal. Essa visão do todo nos fez investigar a estrutura do texto, partindo da opção do poeta pelo soneto, o que trouxe apreensões interessantes sobre a escolha dessa forma poética, e o estilo da construção do verso machadiano, principalmente em relação ao alexandrino.

O terceiro capítulo, e de maior fôlego, é destinado à análise; nele se estabeleceu um corpo a corpo com cada soneto, a fim de buscar a leitura mais profunda e, com isso, revelar possíveis significados ocultos. Obviamente se trata de uma aspiração – resistindo contra a embirração –; esgotar a compreensão do texto, principalmente tratando-se de Machado de Assis, é inexequível. Porém, procurou-se chegar o mais próximo de suas questões fundamentais e também dos respectivos esclarecimentos, não pretendendo este trabalho ser uma leitura única ou final de *A derradeira injúria*; procurou-se, sim, fomentar neste e nos outros poemas de Machado o empenho da análise.

Por fim, não poderia deixar de citar que este estudo só foi possível porque a ele antecedeu o trabalho de vários críticos, intelectuais, professores e pesquisadores da obra de Machado de Assis e da poesia brasileira; direta ou indiretamente, são as fontes para a elaboração desta dissertação.

CAPÍTULO I

A EXISTÊNCIA DO REGISTRO

1.1. Estabelecimento do texto

No estudo de poesia, os detalhes fazem toda a diferença. Por vezes, uma palavra ou discrepância na pontuação pode alterar significativamente a leitura de um verso e, conseqüentemente, de todo o poema. Na obra poética de Machado de Assis não é difícil encontrarmos erros de transcrição, seja por falhas tipográficas ou de impressão, seja por desatenção editorial. Por esse motivo, o primeiro objetivo desse trabalho foi o estabelecimento do texto de *A derradeira injúria*, consultando a fonte original, isto é, a rara edição de *O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário da sua morte*², de 1885, cujo exemplar foi adquirido para facilitar o cotejo. Em seguida, comparou-se o texto com a primeira edição de *Outras Relíquias*, de 1910, onde o poema foi publicado postumamente pela primeira vez. Também foram utilizadas as edições da W. M. Jackson, primeira a reproduzir toda obra poética de Machado de Assis, a antologia organizada por Péricles Eugênio da Silva Ramos, estudioso da poesia de Machado e rigoroso na apuração dos textos, e, por fim, as duas edições mais recentes das poesias machadianas, organizadas por Cláudio Murilo Leal e Rutzkaya Queiroz dos Reis, cujos trabalhos merecem reconhecimento.

Para o estabelecimento do texto, procurou-se manter a formatação e alinhamento dos versos à esquerda o mais próximo do original. A transcrição está atualizada de acordo com as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990; em vigor no Brasil desde 2009). E, com a intenção de não sobrecarregar a leitura dos versos com inúmeras referências, optamos não por uma edição crítica tradicional, pois devido às mudanças ortográficas e divergências de pontuação introduzidas nas várias edições, a quase totalidade de versos necessitaria de comentários e registros das variantes. Assim, primou-se por comentar apenas as questões mais relevantes, e manter o texto o mais fiel possível ao seu original.

² Também disponível em:
<https://ia600208.us.archive.org/6/items/omarquezdepombal00clubuoft/omarquezdepombal00clubuoft.pdf>.
Acesso em: 14 mar. 2018.

A DERRADEIRA INJÚRIA

E ainda, ninfas minhas, não bastava...
Camões, Lus. VII, 81.

I

Vês um féretro posto em solitária igreja?
Esse pó que descansa, e se esconde, e se some,
Traz de um grande ministro o formidável nome,
Que em vivas letras de ouro e lágrimas flameja.

Lá fora uma invasão esquálida braceja,
Como um mar de miséria e luto, que tem fome
E novas praias busca e novas praias come,
Enquanto a multidão, recuando, peleja.

O gaulês que persegue, o bretão que defende,
Duas mãos de um destino implacável e oculto,
Vão sangrando a nação exausta que se rende;

Dentre os mortos da história um só único vulto
Não ressurge; um Pacheco, um Castro não atende;
E a cobiça recolhe os despojos do insulto.

II

Ora, na solitária igreja em que se há posto
O féretro, se alguém pudesse ouvir, ouvira
Uma voz cavernosa e repassada de ira,
De tristeza e desgosto.

Era uma voz sem rosto,
Um eco sem rumor, uma nota sem lira.³
Como que o suspirar do cadáver disposto
A rejeitar o leito eterno em que dormira.

E ninguém, salvo tu, ó pálido, ó suave
Cristo, ninguém, exceto uns três ou quatro santos,
Envolvidos e sós, nos seus sombrios mantos,

Ninguém ouvia em toda aquela escura nave
Dessa voz tão severa, e tão triste, e tão grave,
Murmurados a medo, as cóleras e os prantos.

³ Apesar de transcrevermos conforme o texto original, para leitura e compreensão do soneto sugere-se correção para vírgula, ao invés de ponto-final, no término do sexto verso, pois o período sintático se mantém um só em toda a estrofe.

III

E dizia essa voz: — “Eis, Lusitânia, a espada
Que reluz, como o sol, e como o raio, lança
Sobre a atônita Europa a morte ensanguentada.

“Venceu tudo; ei-la aí que te fere e te alcança,
Que te rasga e te põe na cabeça prostrada
O terrível sinal das legiões de França.

“E, como se o furor, e, como se a ruína
Não bastassem a dar-te a pena grande e inteira,
Vem juntar-se outra dor à tua dor primeira,
E o que a espada começa a tristeza termina.

“És o campo funesto e rude em que se afina
Pugna estranha; não tens a glória derradeira
De devolver farpada e vencida a bandeira,
E ser Xerxes embora, ao pé de Salamina.

IV

“No entanto, ao longe, ao longe uma comprida história
De batalhas e descobertas,
Um entrar de contínuo as portas da memória
Escancaradamente abertas,

“Enchia esta nação, que aprendera a vitória
Naquela crespa idade antiga.
Quando, em vez do repouso, era a lei da fadiga,
E a glória coroava a glória.

“E assim foi, palmo a palmo, e reduto a reduto,
Que um punhado de heróis, que um embrião de povo
Levantara este reino novo;

“E livre, independente, esse áspero produto
Da imensa forja pôde, achegando-se às plagas,
Fitar ao longe as longas vagas.

V

“Era escasso o torrão; por compensar-lhe a mímica,
Assim foi que dobraste aquele oculto cabo,
Não sabido de Plínio, ignorado de Estrabo,
E que Homero cantou em uma nova língua.

“Assim foi que pudeste haver África adusta,
Ásia, e esse futuro e desmedido império,
Que no fecundo chão do recente hemisfério
A semente brotou da tua raça augusta.

“Eis, Lusitânia, a obra. Os séculos que a viram
Emergir, com o sol dos mares, e a poliram,
Transmitem-lhe a memória aos séculos futuros.

“Hoje a terra de heróis sofre a planta inimiga...
Quem pudera mandar aqueles peitos duros!
Quem soubera empregar aquela força antiga! ”

VI

E depois de um silêncio: — “Um dia, um dia, um dia
Houve em que nesta nobre e antiga monarquia
Um homem, — paz lhe seja e a quantos lhe consomem
A sagrada memória, — houve um dia em que um homem,

“Posto ao lado do rei e ao lado do perigo
Viu abater o chão; viu as pedras candentes
Ruírem; viu o mal das cousas⁴ e das gentes,
E um povo inteiro nu de pão, de luz e abrigo.

“Esse homem, ao fitar uma cidade em ossos,
Terror, dissolução, crime, fome, penúria,
Não se deixou cair coos⁵ últimos destroços.

“Opôs a força à força, opôs a pena à injúria,
Restituiu ao povo a perdida hombridade,
E onde era uma ruína ergueu uma cidade.

⁴ A decisão de usar o termo “cousas” ao invés de “coisas” tem por base a observação de Galante de Sousa na *Bibliografia de Machado de Assis*, na página 41, a respeito da edição de W. M. Jackson Inc., com a qual concordamos. Além dessa ocorrência, o mesmo termo aparecerá no próximo soneto, número VII, ao final do quarto verso, rimado com o primeiro e, por esse motivo, faz sentido manter a forma “cousas”.

⁵ Com a atualização ortográfica, perde-se o sinal gráfico na contração, originalmente escrita “co’os”. É particularmente interessante pensar que este sinal pode conter, como signo, um conteúdo que enriquece a leitura do verso, visto que a partícula gráfica se coloca entre as duas vogais que se chocam, no momento em que os últimos destroços ruem diante daquele homem.

VII

“Esse homem eras tu, alma que ora repousas⁶
Da cobiça, da glória e da ambição do mando,
Eras tu que um destino, e propício, e nefando,
Ao fastígio elevou dos homens e das cousas.

“Eras tu que da sede ingrata de ministro
Fizeste um sólio ao pé do sólio; tu, sinistro
Ao passado, tu novo obreiro, áspero e duro,
Que traçavas no chão a planta do futuro.

“Tu querias fazer da história uma só massa
Nas tuas fortes mãos, tenazes como a vida,
A massa obediente e nua.

“A luminosa efigie tua
Quiseste dar-lhe, como, à brônzea estátua erguida,
Que o século corteja, inda assustado, e passa.

VIII

“Contra aquele edifício velho
Da nobreza, — elevado ao lado do edifício
Da monarquia e do evangelho, —
Tu puseste a reforma e puseste o suplício.

“Querias destruir o vício
Que a teus olhos roía essa fábrica enorme,
E começaste o duro ofício
Contra o que era caduco, e contra o que era informe.

“Não te fez recuar nesse áspero duelo
Nem dos anos a flor, nem dos anos o gelo,
Nem dos olhos das mães as lágrimas sagradas.

“Nada; nem o negror austero da batina,
Nem as débeis feições da graça feminina
Pela veneração e pelo amor choradas.

⁶ Em *Outras Relíquias*, de Machado de Assis, seleção de Mário de Alencar (RJ: B.L. Garnier, 1910), o verso foi transcrito da seguinte maneira: “Esse homem eras tu, ó alma que repouzas”. Nas três edições consultadas de *Poesias Completas* da editora W. M. Jackson (RJ: 1937, 1944 e 1950), na antologia *Machado de Assis: poesia*, edição e apresentação de Péricles Eugênio da Silva Ramos (RJ: Agir, “Nossos Clássicos”, 1964) e em *Toda poesia de Machado de Assis*, organização e prefácio de Cláudio Murilo Leal (RJ: Record, 2008), os editores atualizaram ortograficamente: “Esse homem eras tu, ó alma que repouzas”. Já Rutzkaya Queiroz dos Reis, na edição *A Poesia Completa* (2009), transcreve: “Esse homem estas tu, oh! alma que repouzas”. Optamos por manter a versão original, como consta na publicação *O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário da sua morte* (1885): “Esse homem eras tu, alma que ora repouzas”.

O equívoco nesse verso é percebido por José Galante de Sousa, na *Bibliografia de Machado de Assis*, quando comenta a edição de W. M. Jackson Inc., cuja seção *Poesias Completas* ficou sob responsabilidade de Ary de Mesquita. Após questionar a atualização da palavra “cousas” por “coisas”, o que para ele prejudicaria a rima da primeira estrofe, Galante de Souza conclui: “‘A derradeira injúria’, além do defeito já apontado, apresenta infidelidade de texto no primeiro verso do sétimo soneto, porque o revisor não compulsou a fonte legítima” (p. 42). Ao que tudo indica, todas as edições que se seguiram à publicação de *Outras Relíquias* basearam-se nesta para o estabelecimento do texto, e não na fonte primária.

IX

“Ah! se por um prodígio especial da sorte,
 Pudesses emergir das entranhas da morte,
 Cheio daquela antiga e fera gravidade,
 Com que salvaste uma cidade;

“Quem sabe? Não houvera em tão longa campanha
 Ensanguentado o chão do luso a planta estranha,
 Nem correr a nação tal dor e tais perigos
 Às mãos de amigos e inimigos.

“Tu serias o mesmo aspérrimo e impassível
 Que viu, sem desmaiar, o conflito terrível
 Da natureza escura e da escura alma humana;

“Que levantando ao céu a fronte soberana,
 “— Eis o homem! ” disseste: — e a garra do destino
 Indelével te pôs o seu sinal divino. ”

X

E, soltado esse lamento
 Ao pé do grande moimento⁷,
 Calou-se a voz, dolorida
 De indignação.

Nenhum outro som de vida
 Naquela igreja escondida...
 Era uma pausa, um momento
 De solidão.

E continuavam fora
 A morte, dona e senhora
 Da multidão;

E devastava a batalha,
 Como o temporal que espalha
 Folhas ao chão.

⁷ Na edição de 1937 de *Poesias Completas*, de W. M. Jackson Inc., o verso foi transcrito com a palavra “movimento”. Nas edições de 1944 e 1950, com a palavra “monumento”. A edição de 1955 apresenta correção, e o verso voltou ao termo original “moimento”. Péricles Eugênio da Silva Ramos, na antologia *Machado de Assis: poesia* (1964), transcreve também com a palavra “monumento”, e diz que o metro usado no soneto X é o de 8 sílabas, com exceção dos versos finais de cada estrofe, que contam 4 sílabas. No nosso entendimento, os versos 1;2;3;5;6;7;9;10;12;13 contam 7 sílabas, e, conforme texto original, o segundo verso da primeira estrofe termina com a palavra “moimento”.

XI

E essa voz era a tua, ó triste e solitário
Espírito! eras tu, forte outrora e vibrante,
Que pousavas agora, — apenas cintilante, —
Sobre o féretro, como a luz de um lampadário.

Era tua essa voz do asilo mortuário,
Essa voz que esquecia o ódio triunfante
Contra o que havia feito a tua mão possante,
E a inveja que te deu o pontual salário.

E contigo falava uma nação inteira,
E gemia com ela a história, não a história
Que bajula ou destrói, que morde ou santifica.

Não; mas a história pura, austera, verdadeira,
Que de uma vida errada a parte que lhe fica
De glória, não esconde às ovações da glória.

XII

E, tendo emudecido essa garganta morta,
O silêncio voltara àquela nave escura,
Quando subitamente abre-se a velha porta,
E penetra na igreja uma estranha figura.

Depois outra, e mais outra, e mais três, e mais quatro.
E todas, estendendo os braços, vão abrindo
As trevas, costeando os muros, e seguindo
Como a conspiração nas tábuas de um teatro.

E param juntamente em derredor do leito
Último em que descansa esse único despojo
De uma vida, que foi uma longa batalha.

E enquanto um fere a luz que as tenebras espalha,
Outro, com gesto firme e firmíssimo arrojo,
Toma nas cruas mãos aquele rei desfeito.

XIII

Então... O homem que viu arrancarem-lhe aos braços
 Poder, glória, ambição, tudo o que amado havia:
 Esse que foi o sol de um século, que um dia,
 Um só dia bastou para fazer pedaços;

Que, se aos ombros atara uma púrpura nova,
 Viu, farrapo a farrapo, arrancarem-lha aos ombros,
 Que padecera em vida os últimos assombros,
 Tinha ainda na morte uma última prova.

Era a brutal rapina, anônima, noturna,
 Era a mão casual, que espedaçava a urna
 A troco de um galão, a troco de uma espada;

Que, depois de tomar-lhe esses sinais funestos
 Da sombra de um poder, pegou dos tristes restos,
 Ossos só, e espalhou pela nave sagrada.

XIV

Assim pois, nada falta à glória deste mundo,
 Nem a perseguição repleta de ódio e sanha,
 Nem a fértil inveja, a lívida campanha,
 De tudo o que radia e tudo que é profundo.

Nada falta ao poder, quando o poder acaba,
 Nada; nem a calúnia, o escárnio, a injúria, a intriga,
 E, por triste coroa à merencória liga,
 A ingratidão que esquece e a ingratidão que baba.

Faltava a violação do último sono eterno,
 Não para saciar um ódio insaciável,
 Insaciável como os círculos do inferno.

E deram-ta; eis-te aí, ó grande invulnerável,
 Eis-te ossada sem nome, esparsa e miserável,
 Sobre um pouco de chão do ninho teu paterno.

MACHADO DE ASSIS.

1.2. Biografia de um poema

Escrito originalmente para o livro *O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário de sua morte*, editado pelo Club de Regatas Guanabarenses do Rio de Janeiro, o conjunto de quatorze sonetos intitulado *A derradeira injúria* veio à luz em 1885⁸. Porém, em 1901, quando o próprio Machado de Assis publicou suas *Poesias Completas*, o poema foi curiosamente preterido pelo autor. Passados vinte e cinco anos da primeira publicação, ele reapareceu na edição póstuma de *Outras Relíquias*, no ano de 1910. A partir de 1937, passou a constar nas edições da editora W. M. Jackson, que se dispunha a reproduzir toda a obra poética de Machado, sendo incluído também na antologia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, de 1964⁹.

Com base nesse breve registro, é possível evidenciar fatos importantes a respeito dessa composição. Ao longo do tempo, *A derradeira injúria* veio percorrendo lateralmente a já lateral obra poética de Machado de Assis. Pouca atenção recebeu nas mais de treze décadas desde sua primeira publicação. E, quanto a isso, chama atenção, também, o fato do conjunto sempre ter sido reproduzido em sua totalidade, o que reforça a ideia de unidade do poema, tornando a sequência de sonetos uma genuína peça literária, a despeito de ter sido relegado a segundo plano e ter permanecido quase incógnito.

Há, em *A derradeira injúria*, elementos que acentuam sua singularidade e, ao mesmo tempo, despertam um olhar mais curioso do leitor que, visto com cuidado, abre caminhos através de sinais, ora mais evidentes, ora mais furtivos, para um poema verdadeiramente instigante – por sua estrutura ampla e o agrupamento simétrico da forma soneto, particular em toda poética de Machado e igualmente atípica na tradição poética universal; pela presença de uma figura histórica das mais importantes de Portugal e, conseqüentemente, de forte influência na história do Brasil; pelo período de composição, que coincide com a elaboração de grandes obras do já consagrado escritor Machado de Assis, em especial com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881; pelo verso alexandrino praticado junto a questões formais inovadoras, tanto no esquema de rimas, como na quebra do metro ou na inversão das estrofes; pelas várias vozes do discurso; pela homenagem retorcida, cujo elogio se mostra em

⁸ Não datado no original, o poema provavelmente fora composto por volta de 1882, ano do centenário da morte do Marquês de Pombal e ano em que foram remetidos a Portugal os textos para edição. Porém, apenas em 1885 a publicação em livro é finalizada pela Imprensa Nacional, em Lisboa.

⁹ Todas as referências constam na bibliografia.

certo ponto desencaixado. Enfim, pelas diversas circunstâncias que fazem deste poema um objeto intrigante dentro da poesia e da obra machadiana.

Uma das tarefas da crítica literária, além da de identificar o sentido da mensagem em seu tempo, é desentranhar novos significados de textos antigos, resgatá-lo de seu esquecimento e iluminar facetas modernas de obras do passado. Para compreender a importância de *A derradeira injúria* é necessário, antes de tudo, desenterrar o poema do jazigo interpretativo que se construiu ao seu redor. Na expectativa de reavivar sua leitura, nosso primeiro movimento será o de compreender as origens da composição e o contexto em que se deu sua primeira publicação.

*

Quando abrimos um exemplar de *O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário de sua morte*, a primeira informação oferecida ao leitor é um retrato de Sebastião José de Carvalho e Melo, o célebre e controvertido Marquês de Pombal, feito provavelmente a partir do retrato composto por Antônio Onofre Schiappa Pietra, em 1830. Na página ao lado, tem-se a folha de rosto com indicações da publicação e, na sequência, a lista dos colaboradores, cuja seleção demonstra ter sido bastante criteriosa, a contar pelos nomes dos intelectuais brasileiros e europeus que compõem as duas partes da obra: a primeira, um ensaio histórico e biográfico sobre o marquês, cuja elaboração ficou sob responsabilidade do português José Maria Latino Coelho¹⁰, considerado referência como pesquisador, historiador e ensaísta na época; a segunda parte reúne diversos artigos, contendo dois trabalhos em idioma estrangeiro, sendo um na língua alemã, assinado pelo Dr. George Weber¹¹, e outro em italiano, pelo Conte Angelo de Gubernatis¹². Dos portugueses, colaboraram Oliveira Martins¹³, Manuel Emídio

¹⁰ José Maria Latino Coelho (1825-1891). No livro, o ensaio biográfico não é assinado. No entanto, pelas referências bibliográficas e pela lista de colaboradores, entende-se que fora escrito por Latino Coelho. A informação pode ser corroborada em todos os registros que se fizeram do livro.

¹¹ George Weber (1808-1888). Historiador alemão, foi professor em Heidelberg. Fonte: *ENCICLOPÉDIA e dicionário internacional*. Lisboa: W. M. Jackson, 19-- v. XX, p.12138.

¹² Angelo De Gubernatis (1840-1913). Foi escritor, linguista e orientalista italiano. Autor da *Storia Universale della Letteratura* (1850-1883), em 18 volumes. Foi indicado ao Prêmio Nobel de Literatura de 1906.

¹³ Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894), considerado um dos principais nomes da política e da sociologia de Portugal, com vasta colaboração para jornais e revistas, publicou diversos livros.

Garcia¹⁴, Júlio de Mattos¹⁵ e Teófilo Braga¹⁶. A participação brasileira ficou por conta de Silvío Romero¹⁷, Tomás Alves Junior¹⁸, Henrique Correia Moreira¹⁹ e, por fim, Machado de Assis, único a colaborar com poesia. Além da robustez do volume em si, duas listas que antecedem o início do texto de Latino Coelho já sugerem a importância da publicação. A primeira, a *Grande Comissão Executiva da Comemoração do Primeiro Centenário do Marquês de Pombal*, cujo presidente foi o Barão do Rio Bonito²⁰, e apresentava personalidades ilustres do meio político e cultural, como Rui Barbosa²¹ (orador), Dr. Antonio Zeferino Cândido (edição) e Leopoldo Miguez²² (diretor da parte musical), demonstrando que as comemorações do centenário extrapolavam a edição do livro e tinham altas pretensões. A segunda, a lista de *Distribuição de 50 Exemplares Numerados Únicos*, iniciava pelo exemplar nº 1 destinado a Dom Pedro II, Imperador do Brasil, o exemplar nº 2 a Dom Luiz I, Rei de Portugal, e seguia apenas com figuras eminentes, bem como importantes bibliotecas mundiais, como as de Lisboa, Porto, Londres, Madrid, Paris, Florença, entre outras instituições renomadas. Sem dúvida, demonstrava ser uma obra de peso, e fazer parte de sua composição seria, no mínimo, uma distinção notável. Além do que, a concepção do livro demonstra a intenção de perpetuar a memória do Marquês de Pombal, bem como difundir seus feitos pelos principais países e

¹⁴ Manuel Emídio Garcia (1838-1904), renomado jurista e professor de Direito na Universidade de Coimbra. Em 1869, publicou o estudo crítico-histórico intitulado *O Marquez de Pombal; lance d'olhos sobre a sua sciencia, politica e systema de administração, ideias liberaes que o dominavam, plano e primeiras tentativas democráticas*.

¹⁵ Júlio Xavier de Mattos (1856-1922). Nascido no Rio de Janeiro, porém tendo vivido efetivamente e feito carreira em Portugal, foi um renomado psiquiatra da época e cunhado de Teófilo Braga.

¹⁶ Joaquim Teófilo Fernandes Braga, (1843-1924), importante poeta, crítico e político português. Entre outras obras, escreveu *História da poesia moderna em Portugal (1969)*, *História do teatro português (1871)* e uma *Historia das ideias republicanas em Portugal (1880)*. Tornou-se o 2º presidente de Portugal, no período provisório de 1910-1911.

¹⁷ Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero (1851-1914), um dos principais intelectuais brasileiros, atuou em praticamente todas as áreas das ciências humanas no final do século XIX e começo do século XX.

¹⁸ O sergipano Tomás Alves Junior (1830-1895) foi um importante jurista, formado em letras pelo Imperial Colégio Pedro II e em ciências jurídicas pela Faculdade de Direito de São Paulo. Entre 1860 e 1861 foi presidente da província de Sergipe. Publicou *Anotações teóricas e práticas ao Codigo Criminal* [RJ: Ed. Francisco Luiz Pinto e & Cia., Tomos I e II, 1864].

¹⁹ Henrique Corrêa Moreira, português naturalizado brasileiro em 26 agosto 1857. Presidente do Banco do Comércio, criado em 1874. Diretor do jornal *O Cruzeiro*. No tomo II da *Correspondência de Machado de Assis*, as cartas 149 e 239, feitas por sua esposa, Constança Alvim Correia, para Machado mostra que havia certa intimidade entre as duas famílias. A carta 151, de Machado para Salvador Mendonça, cita o aparecimento do jornal.

²⁰ José Pereira de Faro (1832-1899): terceiro Barão do Rio Bonito, neto de Joaquim José Pereira de Faro, primeiro Barão, título concedido por Dom Pedro I, foi um nobre e político brasileiro.

²¹ Rui Barbosa de Oliveira (1849-1923): Um dos intelectuais mais brilhantes de seu tempo, e um dos organizadores da República. Coautor da primeira constituição. Polímata, foi deputado e senador e membro da Academia Brasileira de Letras.

²² Leopoldo Miguez (1850-1902), foi um importante maestro brasileiro; republicano e compositor do Hino da Proclamação da República; é o patrono da cadeira 23 da Academia Brasileira de Música. É comum encontrar nos principais periódicos da época seu nome como diretor da parte musical de grandes eventos e sessões culturais.

centros culturais do Ocidente, levando consigo o nome daqueles que colaboraram na escrita da obra.

Houve considerável repercussão a respeito do projeto, antes mesmo de sua publicação final. Os jornais da época falaram com entusiasmo dos preparativos, reconhecendo também o esforço que havia na empreitada de se fabricar um volume tão primoroso. A primeira notícia localizada que anuncia a elaboração dessa obra foi feita ainda no ano de 1881, no dia 15 de dezembro, e aparece na página 2 do diário *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro:

O livro com que a comissão executiva do 1º centenário do Marquês de Pombal vai perpetuar a sua celebração promete ser uma, talvez a melhor, edição que tem vindo de Portugal.

Sabemos que a referida comissão deu ordem franca a fim de que nada faltasse ao brilho e luxo da obra, já na parte material, confiada à imprensa da Universidade de Coimbra, já nos trabalhos literários de que se há de compor, que foram confiados a escritores de primeira reputação.

O elogio histórico é feito pela pena de Latino Coelho, como se sabe o primeiro escritor da península para esta ordem de trabalhos.

Bastará citar o elogio histórico de Alexandre d'Humboldt e do cardeal Saraiva para o colocar acima de comparações.

Oliveira Martins escreveu sobre a influência da legislação de Pombal na evolução dos costumes da nação portuguesa.

Teófilo Braga escreve sobre as relações do tempo de Pombal com a Arcádia de Lisboa; Emídio Garcia escreve sobre a evolução política portuguesa tendo por base a influência do grande estadista; Correa Barata escreve sobre a ação de Pombal na instrução pública do país e especialmente na grande reforma dos estudos superiores com individualização da reforma da universidade.

Outros escritores portugueses tomaram assuntos especiais constituindo uma série de monografias de todo o ponto apreciáveis.

Dos escritores brasileiros consta que até hoje existem nas mãos da comissão dois artigos – um do Dr. Henrique Correia Moreira e outro do Dr. Sílvio Romero.

A comissão, porém espera que todos os escritores convidados enviarão os seus trabalhos a tempo de concorrerem a um certame literário de tanto alcance e ilustrarem obra de tão alto preço.

Além dos escritores da língua portuguesa, a obra é colaborada por homens notáveis de diversos países, escrevendo cada um no idioma de sua nacionalidade.

A subscrição para esta obra monumental está se fazendo já por listas que são distribuídas pelos membros da grande comissão.

O produto líquido da edição reverterá para um fim especial de instrução pública, na forma de escola de prêmio, ou de benefício.

Sabemos que se acha muito adiantada já a subscrição para a primeira parte da edição, que consta de 1.500 exemplares numerados, que trarão no frontispício o nome do assinante.

Já de imediato percebe-se que esta notícia traz informações diferentes das que constam na publicação final. Há um dado sobre a quantidade de exemplares (1.500), e também o nome de um colaborador que não consta da edição do livro (Correa Barata). E, como não poderíamos deixar de notar, nenhuma menção sobre a participação de Machado de Assis, ainda. Daremos conta dessas questões no desenvolvimento deste capítulo, porém, antes disso, é preciso lembrar

que a publicação do livro faz parte de uma comemoração mais abrangente, que envolveu muitos setores da sociedade e que gerou grande repercussão no ano de 1882. E, nesse sentido, é importante também entender o contexto no qual essa ideia emergiu.

*

Havia, naquele tempo, ao redor de datas comemorativas grande mobilização por parte dos meios acadêmicos e intelectuais, com intuito de promover uma celebração que não apenas recordasse a história e os feitos do homenageado, mas efetivamente desencadeasse a produção de novos materiais artísticos e culturais. Não raro, os centenários mobilizavam grandes eventos nas principais cidades do Brasil e de Portugal. Além disso, comumente esses eventos eram prestigiados pelas figuras mais importantes do meio político e cultural, e tinha uma presença massiva na imprensa, constituindo-se de grandes festejos, com saraus, disputas esportivas, realizações teatrais, musicais e diversas publicações. As comemorações dos centenários poderiam durar vários dias. Não é difícil encontrar trabalhos que discorrem sobre esse assunto. Especificamente sobre o centenário de Marquês de Pombal, consideramos o artigo *As comemorações pombalinas de 1882*²³, do Prof. Dr. Paulo André Leira Parente, que desenvolve uma concepção sobre a importância memorialística dessas comemorações. E, com uma abrangência maior, os capítulos II e III da tese de doutorado de Sarah Luna de Oliveira, defendida em 2014 na Universidade de Coimbra²⁴. Uma questão pertinente por ela apresentada é a respeito da também motivação política das comemorações, no caso de Pombal, bastante vinculada aos grupos com tendências republicanas:

De fato, a colônia de portugueses residentes no Brasil e os positivistas republicanos foram os responsáveis pela concretização do centenário do Marquês de Pombal, efeméride que obteve maior expressão na capital política do país. [...]

Dos festejos pombalinos do Brasil, destacamos a iniciativa do Clube de Regatas Guanabarenses do Rio de Janeiro, que teve lugar no Teatro Imperial Pedro II a oito de maio de 1882. Rui Barbosa, que naquela altura era deputado geral do Império, foi o principal orador a render homenagens ao Marquês de Pombal e a identificar os impactos positivos de sua ação reformista na vida da nação brasileira. (p. 86-87)

²³ PARENTE, P. A. L.. As comemorações pombalinas de 1882. In: Maria Teresa Toríbio Brittes Lemos; Nilson Alves de Moraes. (Org.). *Memória e construções de identidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, v. 1, p. 81-91

²⁴ OLIVEIRA, S. L. *A exploração simbólica do Brasil em defesa do Império lusitano: uma análise das comemorações cívicas e da literatura escolar portuguesa (1880-1960)*. Universidade de Coimbra, UC, Portugal, 2015.

Como dito, no caso do centenário do Marquês de Pombal, a entidade que liderou a organização no Rio de Janeiro foi o Club de Regatas Guanabarenses, que se preparou com uma grande comissão para realizar o que ficou denominado como “verdadeira apoteose” ao ministro. No lugar de trazer outras referências e pesquisas sobre o centenário, cremos ser mais proveitoso reproduzir, na íntegra, o *Programa* que previa toda a agenda de comemoração que envolveu essa data. Assim, podemos ter uma dimensão mais próxima e direta do envolvimento social e também da extensão das comemorações. O *Programa* foi disponibilizado no dia 07/05/1882, na *Gazeta de Notícias*:

I: A comissão promotora dos festejos do 1º centenário do Marquês de Pombal, encarregada pelo Club de Regatas Guanabarenses de comemorar o mais condigna e solenemente possível o centenário daquele preclaríssimo estadista, considerando que a homenagem mais justa e elevada seria ligar o nome daquele que tão estrênuo pugnador e constante protetor foi das artes e das letras, a um empreendimento de caráter imorredouro e congênere das ideias que mais preocuparam o seu vasto espírito [...]; II: Sendo próprias das comemorações iguais à que projeta realizar a comissão promotora dos festejos do 1º centenário do Marquês de Pombal, todas as demonstrações de regozijo, serão estas celebradas nos dias 8, 11 e 14 da forma seguinte: DIA 8: Realizar-se-á, pelas 12 horas do dia, no salão do Club de Regatas Guanabarenses, uma sessão solene presidida pelo Exm. Sr. ministro do império, para a qual são convidadas todas as principais autoridades deste império, corpo diplomático e consular estrangeiro, sociedades científicas e literárias, representantes da imprensa e do comércio, Congresso Acadêmico e todas as pessoas que costumam concorrer a estas solenidades. Aberta a sessão, o presidente da comissão promotora dos festejos exporá a causa determinativa deles e o fim a que se destinam; em seguida será feita a distribuição das medalhas comemorativas mandadas expressamente gravar para celebração do primeiro centenário do Marquês de Pombal e lida a relação das pessoas e corporações, às quais têm de ser oferecidos os 50 exemplares da edição especial do livro que a comissão mandou imprimir na imprensa Nacional de Lisboa. Pelo 1º secretario da comissão será lido o respectivo auto, escrito em triplicata e assinado por todas as pessoas presentes, sendo um dos exemplares destinado à Biblioteca Pública da Corte, outro à Biblioteca Pública de Lisboa e outro ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, como título do patrimônio que lhe for instituído. O presidente do Club de Regatas Guanabarenses proferirá um discurso análogo ao ato. Por ocasião de abrir-se a sessão, será executado o hino nacional, e durante a assinatura do ato tocará diversas peças de música uma banda marcial, que executará o hino português ao findar a cerimônia. Às 8 horas da noite, efetuar-se-á no Imperial Teatro Pedro II um sarau literário musical, sendo a parte literária confiada ao eminente orador o Exm. Sr. Dr. Rui Barbosa, deputado geral, que tão gentilmente acedeu ao convite da comissão para esse fim, e a parte musical ao distinto maestro o Illm. Sr. Leopoldo A. Miguez, que igualmente se encarregou da mesma, a qual consta do seguinte: Poema sinfônico para grande orquestra, composição do maestro comendador Arthur Napoleão; Hino do centenário, para coro geral e orquestra, pelo amador Robert K. Benjamin; Marcha heroica – Marquês de Pombal, para orquestra e bandas, pelo maestro H. A. de Mesquita; Sinfonia em si bemol, para coros, orquestra e bandas, pelo maestro Leopoldo A. Miguez; Pela orquestra serão executadas duas *ouvertures* das óperas Phedro e Euryanthe. A comissão obteve que a parte cantante do sarau seja executada por cem Exmas. Senhoras que pertencem à mais escolhida sociedade desta corte, e por cem cavalheiros amadores, que graciosamente se prestam a tornar com o seu concurso mais esplêndida esta parte do festejo. DIA 11: Na noite deste dia terá lugar no jardim do campo da Aclamação um grande festival para o que concorrem, além de diversos amadores que compõem o grupo denominado – Estudantina, 150 músicos de diversas bandas marciais. A comissão espera igualmente o concurso de

várias sociedades, que acediam ao convite que lhes foi feito para com a sua presença darem maior esplendor a esta segunda e interessante parte dos festejos. No centro do jardim, que estará brilhantemente iluminado e adornado com pavilhões, coretos e bandeiras, elevar-se-á um elegante monumento alegórico, tendo no primeiro plano duas estátuas representando Portugal e o Brasil, no segundo as figuras da Fama e da Glória, e no capitel o busto do Marquês de Pombal. DIA 14: Neste dia terá lugar, às 4 horas da tarde, na enseada de Botafogo, uma grande regata de amadores e profissionais. Finda a regata será feita a distribuição dos prêmios aos vencedores, no pavilhão da comissão. À noite será deslumbrantemente iluminada a enseada e praia de Botafogo, queimando-se no mar um majestoso fogo de artifício. III: A comissão reserva-se para dar oportunamente programas detalhados de cada um dos festejos e não pode, ao encerrar este programa, deixar de agradecer o apoio que, para execução dos mesmos, tem encontrado tanto da parte das autoridades, como da imprensa e do público desta capital, esperando ardentemente que todos continuem a prestar-lhe o mesmo auxílio para que o 1º centenário do Marquês de Pombal seja celebrado nesta corte com o esplendor e solenidade que a memória daquele vulto requer. A comissão. Rio de Janeiro, 3 de maio de 1882.

Pelo programa, percebe-se que houve um ímpeto grande de transformar o centenário em uma data realmente significativa, aproveitando o marco histórico para também retomar a importância do homenageado e impulsionar sua representatividade para a posteridade. No entanto, o que nos interessa, nesse contexto, é na verdade a publicação do poema que nos propusemos a analisar, levando em conta a participação de Machado de Assis no âmbito dessas comemorações. E, para compreender o real envolvimento que o escritor dedicou ao centenário de Pombal, é necessário retroceder dois anos.

O início da década de 80 foi marcado não por um, mas sim por dois centenários que movimentaram a sociedade brasileira, especialmente no Rio de Janeiro. Como já vimos, um deles é o primeiro centenário de morte do Marquês de Pombal, em 11 de maio de 1882: Porém, dois anos antes, houve as comemorações do tricentenário de morte do poeta Luís de Camões, datado em 10 de junho de 1880. Este se relaciona a uma figura literária. O outro pertence ao mundo político.

Pode-se considerar que Machado de Assis teve, no ano de 1880, participação ativa na realização do evento. Escreveu para o centenário de Camões a peça teatral *Tu, só tu, puro amor*, que narra “o desfecho dos amores palacianos de Camões e de D. Catarina de Ataíde”, com o objetivo de ser encenada na noite principal das comemorações. Também inspirado nesta data, compôs quatro sonetos dedicados ao poeta português. Estes sonetos foram publicados em edições comemorativas do tricentenário²⁵ e selecionados por Machado para fazer parte, posteriormente, de *Ocidentais*; eles constam no volume das *Poesias Completas*, organizado pelo autor e publicado em 1901.

²⁵ Conforme notas de Galante de Sousa, páginas 526 e 527 da *Bibliografia de Machado de Assis*.

A participação de Machado não passou despercebida, na época, como podemos notar pelo comentário feito por Magalhães Jr., citado aqui a partir das correspondências do poeta, em função do relato do imperador D. Pedro II:

Para o Terceiro Centenário da Morte de Camões, Machado escreveu a peça *Tu, Só Tu, Puro Amor*, encenada a 10/06/1880 no Teatro D. Pedro II, com a presença do Imperador e da Imperatriz Teresa Cristina. D. Pedro comentou a festividade na madrugada seguinte, em carta à condessa de Barral:

“Às 8 horas da noite no Teatro Pedro II, que estava decorado geralmente com bastante bom gosto e apinhado de gente escolhida – citações apropriadas dos *Lusíadas* ornavam os camarotes – discurso que muito me agradou, sobretudo para o fim, do Deputado Nabuco, poesias, uma das quais original do Dr. Rosendo Moniz e recitada perfeitamente por ele de braço ao peito por ter fraturado há dias – pequeno drama de Machado de Assis inspirado pelos versos de Camões e escrito com muito talento – enfim três hinos compostos por Carlos Gomes, Artur Napoleão e fulano Miguez tocados por mais de 600 músicos que formavam belíssimo espetáculo palco acima.”

(Magalhães Jr., 2008)

O “fulano” autor do terceiro hino era o compositor Leopoldo Miguez (1850-1902), futuramente autor do “Hino à República” e sócio no estabelecimento musical de Artur Napoleão. Quanto à peça teatral, pelas mãos do velho amigo Ernesto Cibrão, Machado de Assis ofereceu o manuscrito original ao Gabinete, que o fizera sócio honorário após os festejos camonianos. Em 1906, a instituição passou a denominar-se Real Gabinete Português de Leitura. (IM)²⁶

É importante notar que Machado de Assis demonstra interesse na participação do evento, e sua contribuição repercutiu positivamente pelo meio intelectual do Rio de Janeiro. Além de oferecer o manuscrito original ao Gabinete, o que pode ser entendido como uma afirmação de sua participação, também não deixa essa produção à margem de sua obra literária, visto que a peça, na sequência, foi publicada em livro²⁷ e os quatro sonetos em homenagem a Camões foram incorporados na sua obra poética final. É notório que Machado aprovava não apenas os textos literários que produziu, mas também a figura histórica do poeta português, evidentemente cara ao autor brasileiro.

Dois anos depois, iniciaram-se os preparativos para homenagear Marquês de Pombal. Como vimos, houve grande agitação em determinados grupos da sociedade que desejavam realizar um centenário primoroso, para figurar entre as maiores comemorações feitas até então.

²⁶ *Correspondência de Machado de Assis* : tomo II, 1870-1889 / coordenação de Sergio Paulo Rouanet ; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. – Rio de Janeiro: ABL, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 92). Carta número 180, páginas 180 e 181.

²⁷ No ano de 1881, foram impressos no Rio de Janeiro, pela gráfica Lombaerts & C., 100 exemplares, numerados e assinados pelo próprio autor. No acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin é possível acessar o exemplar 22, enviado a Joaquim Nabuco com a seguinte dedicatória: “A J. Nabuco, homenagem ao seu talento, M. de A. 30-5-81”.

Porém, o que também se pode perceber é que esta não era uma unanimidade. Na realidade, uma série de contestações acerca da realização dos festejos vinha acontecendo, principalmente em parte do meio intelectual fluminense. Essa discordância pode ser acompanhada nos meios de comunicação da época, visto que os preparativos normalmente eram anunciados nos periódicos que circulavam diariamente. Se alguns jornais traziam de forma exaltada as novidades sobre o centenário, outros claramente se opunham a ele. É o caso da publicação *Gazetinha*²⁸, do Rio de Janeiro, editada pelo jovem Artur Azevedo²⁹, e que contava com a colaboração de vários escritores e pessoas ligadas ao cenário cultural. De caráter crítico, misturando ironia e sagacidade, o jornal trazia comentários – alguns aparentemente vindos dos bastidores da redação – a respeito dos acontecimentos cotidianos, não raro contestando a opinião comum e trazendo para discussão reflexões que confrontavam o noticiário da imprensa geral. Pode-se dizer que no primeiro semestre de 1882, o periódico ocupou-se quase diariamente a comentar, de forma contestadora, a comemoração do centenário de Pombal.

Através dos textos publicados no jornal e nas referências a Machado de Assis, percebe-se que havia certa proximidade entre o autor de *Americanas* e os editores. Tratado por “mestre” e “príncipe das letras”, Machado era referência tanto para Arthur, como para seu irmão, Aluísio de Azevedo³⁰, e outros jovens intelectuais que viam no escritor a figura do maior literato do país. Por sua vez, Machado se mostrava simpático ao periódico, e pelo visto mantinha contato direto com os editores, pois havia uma regular troca de bilhetes e de material entre eles, o que revela tal proximidade, como, por exemplo, uma notícia do dia 20 de dezembro de 1880, na edição de número 19: “Do Sr. Machado de Assis recebemos o seguinte bilhete postal: Fui convidado para a sociedade José de Alencar, não como homem de letras, mas como oficial de gabinete do Sr. Ministro da Agricultura.”. A ênfase no comentário de Machado de Assis em dizer “não como homem de letras” reflete o tom irônico e crítico que o jornal evidenciava.

²⁸ A *Gazetinha* foi um jornal de baixo custo, daí seu nome, visto que custava metade do valor da *Gazeta de Notícias*, um dos principais periódicos da época. Editado por Arthur de Azevedo, e publicado no período entre 1881 e 1883. Com um viés humorístico e literário, o jornal se filiou ao grupo de republicanos. Para informações mais detalhadas, ver “*Gazetinha – renovação literária*” (p. 33), na tese de doutorado de SILVA, Frederico Fernando Souza. *Arthur Azevedo: o crítico de arte como colecionador / o colecionador como crítico de arte*: SP: USP, 2016.

²⁹ Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo (São Luís MA 1855 - Rio de Janeiro RJ 1908). Contista, poeta, jornalista e um dos principais dramaturgos do país. Filho do vice-cônsul português Davi Gonçalves de Azevedo e de Emília Amália Pinto de Magalhães, e irmão do romancista Aluísio de Azevedo (1857 - 1913). Colaborou em vários periódicos, entre eles *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio da Manhã*, *O Mequetrefe*, *Kosmos* e *O País*. É um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras - ABL, em 1897, ocupando a cadeira 29.

³⁰ Aluísio Tancredo Belo Gonçalves de Azevedo (1857 – 1913). Romancista, cronista, diplomata e jornalista brasileiro. Um dos principais autores do naturalismo, com os romances *O Mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890).

Outro registro que ilustra essa relação é a contribuição de Machado para o “centenário” da *Gazetinha*. Por conta da publicação de seu centésimo número, em 4 de maio de 1882, como chiste à homenagem a Pombal, que ocorreria dias depois da data da edição do jornal, o periódico resolveu colher os relatos de diversas personalidades, reunindo-os no *Suplemento Especial ao n. 100 da Gazetinha*. Dentre vários dizeres favoráveis e de apoio ao periódico, Machado enviou o seguinte comentário, publicado na página 3:

O que vos escreverei, meus colegas? Atarracado pelo labor quotidiano, só tenho tempo para desejar-vos um *centenário* propício. O bom gosto dos fluminenses vos deparem³¹ a prosperidade que nunca logrou na nossa terra papel que se votasse à prática exclusiva desta coisa que se chama letras. Salve! M. de Assis

Esse tom informal corrobora a intimidade entre os editores do jornal e o autor, o que propicia alguns achados. Uma das coisas interessantes nesses registros é que aparecem confirmações de dados antes sujeitos à dúvida. Abrimos um parêntese para mostrar um desses casos: A viagem que Machado fez com sua esposa, senhora Carolina, no início de 1882, teve a cidade de destino confirmada somente no ano de 2009, a partir da publicação do terceiro tomo de correspondências do autor. Sérgio Paulo Rouanet diz na apresentação:

[...] nosso trabalho pretende ser mais que isso. Julgamos ter contribuído para trazer informações novas. Por exemplo, muitos autores acharam que quando Machado e Carolina se ausentaram da corte, em 1882, tinham ido para Friburgo. Foi o caso de Fernando Nery. Outros mencionam Petrópolis. A correspondência prova que eram estes que estavam com a razão. É o que fica evidente em carta de Miguel de Novais de 21 de maio de 1882, que começa de modo inequívoco: “Amigo Machado de Assis. Tenho presente a sua carta de 21 de março, de Petrópolis.

Em nossa pesquisa, pudemos localizar com precisão as datas de ida e retorno da viagem mencionada. Na *Gazetinha* de número 12, de 14 de janeiro de 1882, página 2, há o seguinte registro: “Segue hoje para Petrópolis o festejado escritor fluminense Machado de Assis”. E, no número 73, do dia 31 de março, página 3: “Regressaram ontem de Petrópolis o nosso amigo e mestre Machado de Assis e sua Exma esposa”. No nosso caso, a importância de precisar a data de retorno, até então desconhecida, é poder afirmar que, durante as comemorações do centenário de Pombal, em maio daquele mesmo ano, Machado de Assis já havia retornado à cidade do Rio de Janeiro. No entanto, não foi encontrado um único registro de que o poeta tenha participado das cerimônias, pelo contrário. Podemos concluir que sua ausência nos festejos se deu por outros motivos, não por estar afastado da capital.

³¹ Transcrito conforme aparece no jornal.

Retomando as divergências em relação ao centenário, o posicionamento de Machado de Assis perante a homenagem ao Marquês não é isolado dentre os intelectuais. Vários outros tiveram semelhante resguardo, de acordo com a *Gazetinha*:

S. M. o Imperador não quer assistir às festas de Pombal;
 Camilo Castelo Branco repele-o;
 Oliveira Martins considera-o inepto;
 Ramalho Ortigão detesta-o;
 Pinheiro Chagas acusa-o:
 [...]
 Carlos de Laet mete-o a ridículo;
 Machado de Assis, o nosso primeiro literato, recusou-se a colaborar para a obra do Porto.
 Então quem diabo aplaude o tal centenário?
 Não falamos d'O apóstolo e d'O Brasil católico, porque são suspeitos³².

Dois apontamentos interessantes nessa notícia: um é que Oliveira Martins, apesar da afirmação divulgada, também irá participar da obra comemorativa em homenagem ao marquês; outro é que a recusa de Machado em participar da obra do Porto não se refere à obra na qual o poema foi publicado. Essa veio a ser outra obra em homenagem ao ministro, publicada, como dito, no Porto, num total de 8.000 exemplares, que foram distribuídos durante os festejos. Além da capa e contracapa, constam mais 6 páginas de gravuras e 8 páginas de pequenos comentários ou poemas sobre Pombal, que, de maneira geral, exaltam-no. Exceção feita à participação de Ramalho Ortigão³³, que registrou o seguinte comentário:

Os estadistas da escola do Marquês de Pombal representam na história as circunstâncias atenuantes do despotismo. Com eles a tirania governa melhor. Sem eles a liberdade triunfa mais depressa. A mim, pessoalmente, como a tendência do meu temperamento é para amar aqueles que admiro, tais homens repugnam-me, porque, por mais que os admire, nunca os posso amar.

É importante ressaltar que foram vários os trabalhos realizados em torno do centenário de Marquês de Pombal. Em resumo, o total de publicações feitas pelo Club de Regatas Guanabarenses resultantes da comemoração foi quatro³⁴: 1) *Homenagem ao Marquês de Pombal*, editada pela livraria Faro & Lino e impressa no Porto, publicada no ano de 1882; 2) *Coleção de poesias* distribuídas no Imperial Theatro D. Pedro II por ocasião do festival

³² GAZETINHA, dias 08 e 09 de maio de 1882, número 104, página 02.

³³ José Duarte Ramalho Ortigão (1836 – 1915). Escritor português. Foi professor de Eça de Queirós.

³⁴ Para a visualização das capas das obras, ver Iconografia e Anexo.

comemorativo, editada no Rio de Janeiro, impressa no mesmo ano pela tipografia de M. Maximino & C; 3) *Discurso pronunciado a 8 de maio de 1882*, proferido por Ruy Barbosa no dia do sarau literário, também editado no Rio de Janeiro e impresso pela tipografia de G. Leuzinger & filhos, em 1882; 4) *O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário de sua morte*, editado em Lisboa e publicado no ano de 1885, impresso pela Imprensa Nacional de Lisboa. É neste último que se encontra *A derradeira injúria*.

É provável mesmo que Machado de Assis tenha sido convidado e recusou-se a participar dos dois primeiros trabalhos, afinal ali aparecia a opinião das várias pessoas relacionadas ao meio cultural, do Rio de Janeiro e da Europa, sendo alguns de seu convívio. Curiosamente, não há nenhuma contribuição do autor, inclusive no volume de poesias, que contou com o resgate de alguns poetas árcades, como Domingos dos Reis Quita³⁵ e Antônio Diniz³⁶, a transcrição de um poema de Bocage³⁷, outro de José Basílio da Gama³⁸, por quem Machado tinha reconhecida admiração, e de poetas da época do centenário, como Adelina Vieira³⁹. Machado se abstém de participar das duas obras que circularam no momento do centenário, e opta por fazer parte apenas da obra mais proeminente, que ficaria pronta depois de três anos.

*

A disparidade entre as obras que circularam nos festejos e a preparação deste grande volume para o qual Machado colaborou com o conjunto de sonetos é clara, tanto na qualidade material do volume em si, quanto na representatividade dos colaboradores. No contexto da elaboração do livro, algumas questões são evidentes: Machado não participa do centenário de

³⁵ Domingos dos Reis Quita (1728–1770) foi um poeta português, sócio da Arcádia Lusitana, onde adotou o nome de Alcino Micênio. Sua obra literária, composta de poemas e quatro tragédias, foi reunida em dois volumes, sob o título *Obras Poéticas* (1766).

³⁶ Antônio Dinis da Cruz e Silva (1731–1799), advogado e poeta, foi um dos fundadores da Arcádia Lusitana, em 1756, adotou o pseudônimo de Elpino Nonacriense. Foi nomeado Desembargador da Relação do Rio de Janeiro. Voltou ao Brasil em 1790 para julgar os implicados na Inconfidência Mineira, na qual figuravam seus amigos e poetas Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto. Escreveu *O Hissope* (1802), poema heroico-cômico, considerado um dos melhores exemplos do neoclassicismo português. Faleceu no Rio de Janeiro em 1799.

³⁷ Manuel Maria de Barbosa l'Hedois du Bocage (1765–1805), poeta árcade e precursor do romantismo português, foi um renomado sonetista e ganhou fama com a sua poesia satírica. Antes de ingressar na vida literária, fez parte da marinha portuguesa tendo viajado pelo Brasil, África, China e Índia. Participa da Nova Arcádia e adota o pseudônimo de Elmano Sadino.

³⁸ O poeta mineiro José Basílio da Gama (1741–1795) foi educado no Colégio dos Jesuítas, no Rio de Janeiro. Em 1759, viaja para Itália, onde mais tarde vai ingressar na Arcádia Romana, assumindo o pseudônimo de Termindo Sipílio. Autor do poema épico *O Uruguai* (1769), considerado uma obra-prima por Machado de Assis.

³⁹ Adelina Amélia Lopes Vieira (1850-1923) foi professora, poeta, contista e dramaturga. Em 1886 publica *Contos infantis*, escrito com a irmã e também escritora Julia Lopes de Almeida. Junto com Francisca Júlia e Olavo Bilac, foi uma das pioneiras da literatura infantil brasileira.

Pombal com a mesma motivação que participou dos festejos em homenagem a Camões; o escritor é certo na forma como irá colaborar e também na escolha da obra em que participa; há uma aceitação diferente de Machado entre a composição da peça teatral e dos sonetos a Camões, e os sonetos de *A derradeira injúria*.

Resta-nos esclarecer as últimas questões a respeito da publicação da obra. Como falado anteriormente, o primeiro anúncio da composição do livro remete a dezembro de 1881. Porém, conforme se aproximava da data do centenário, as informações ficavam mais precisas. A notícia que data do dia 16/02/1882, da mesma *Gazeta de Notícias*, nº 47, traz mais informações sobre as tiragens e também a quantidade de exemplares que seriam impressos:

Uma comissão de sócios do Club de Regatas Guanabarenses, criada pela diretoria do mesmo Club, prepara desde há muito a elaboração da festa do centenário do Marquês de Pombal, nesta cidade.

Além de outras e muitas ideias que se propõe realizar, como oportunamente daremos conta ao público, a comissão empreendeu a publicação de um livro, que se está realizando em Portugal, e de que já demos notícia. É este livro colaborado pelos primeiros escritores de Portugal e Brasil e de outros países da Europa. A edição, que foi confiada a um dos mais competentes homens de letras de Portugal, o Sr. Correa Barata, por intermédio do secretário da comissão, o Sr. Zeferino Cândido, pode e deve contar-se no número dos primeiros que tem saído dos prelos portugueses. Para esse fim, a comissão não poupou esforços, já na parte secundária, abrindo largos créditos e autorizações, já granjeando a cooperação de todos os elementos valorosos e importantes. Esta publicação consta de três edições, que diferem nas condições materiais. A primeira compõe-se de 50 exemplares, em papel Whatman, numerados e denominados. É uma edição de luxo, cujos exemplares são oferecidos pela comissão. Destina-se ao imperador do Brasil, que tem o n. 1, ao rei de Portugal com o n. 2, a algumas bibliotecas públicas, como a do Brasil, de Portugal, e de outros países, aos membros da comissão, ao orador do centenário, ao diretor dos trabalhos musicais e outras altas entidades, como o neto do Marquês de Pombal, Dr. Correa Barata, etc.

A segunda edição consta de 1.500 exemplares, também numerados e denominados para assinantes.

Consta-nos que o pedido para esta parte da assinatura já sobe acima de mil. Aquelas pessoas que desejarem possuir esta importante obra não devem demorar o seu pedido, pois que não só o pedido se aproxima do [], como o tempo se aproxima do seu [] improrrogável.

Os exemplares desta série trazem no frontispício o número e o nome do assinante, tomado na ordem alfabética da assinatura.

A terceira e última edição, [] 2.500 exemplares, sem número nem nome, iguais no resto aos da primeira série. Sabemos que se acha também muito adiantada a assinatura desta última parte da grande publicação.

Os trabalhos para a realização do grande programa das festas do centenário acham-se muito adiantados, como vamos dar conta aos nossos leitores.

Essa informação desfaz a ideia de que o livro foi impresso na tiragem de apenas 50 exemplares únicos, o que por vezes ainda se promove para destacar a raridade dos exemplares. Pelo anúncio, houve uma primeira série de luxo, cujos volumes foram numerados, nominados e distribuídos conforme a lista de pessoas e instituições de renome do Brasil e do exterior – e,

por isso, são exemplares únicos, totalizando 50 exemplares. A lista foi lida na abertura das comemorações do centenário e também aparece na contracapa do volume. Porém, duas outras tiragens aumentaram a quantidade de exemplares, adicionando provavelmente mais 4.000 unidades no mercado, cujas aquisições se faziam por meio de assinatura. Porém, a informação colhida no jornal não basta para confirmar a realização de tais séries e, assim, buscamos encontrar evidências de ao menos um exemplar que se diferenciasse do que tomamos por base para esse trabalho.

Na anotação do catálogo bibliográfico e iconográfico do Marquês de Pombal organizado pela Biblioteca Nacional de Lisboa⁴⁰, há uma diferença de tamanho entre duas edições ali apresentadas, o que demonstra a variação na impressão. No Brasil, o único exemplar viável para consulta, que encontramos e que poderia pertencer à primeira série, encontra-se localizado no Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. Em recente visita ao Gabinete, pudemos comprovar a existência desse exemplar da primeira série, que difere bastante em relação ao volume mais comum, que se pode encontrar em sebos e em outras bibliotecas. Conforme demonstram os anexos 1 a 7 na última sessão deste trabalho, as diferenças mais evidentes são: tamanho; esquadria tripla do exemplar de luxo e esquadria simples do exemplar consultado primeiramente; numeração do exemplar de luxo, destacando-se como exemplar número 10, destinado ao Real Gabinete Português de Leitura, o que coincide com a lista de distribuição que aparece no livro. Em relação ao poema, não há diferença na transcrição dos sonetos.

Portanto, apesar de não se ter achado as três séries de exemplares, compreende-se que o exemplar localizado no Real Gabinete Português é um dos 50 exemplares da 1ª série. O exemplar que serviu de fonte original para esse trabalho seria da 3ª série, pois não contém nenhuma numeração ou assinatura. Resta-nos encontrar um exemplar da 2ª série, que, pelo anunciado, assemelhar-se-ia ao da 3ª série, porém seria numerado e apresentaria o nome da pessoa que o adquiriu à época.

Tais informações sobre a tiragem e características do livro são relevantes porque nos fazem refletir sobre algumas questões significativas. Primeiramente, o livro teve uma divulgação prévia, apontando para o fato de que se tratava de uma publicação supranacional, com participação de importantes intelectuais brasileiros e europeus, e, provavelmente, foi

⁴⁰ Neste catálogo, de 1982, há dois registros. Um com a referência 788, no tamanho de 39 cm, com a observação “Ex. destinado à Biblioteca Pública de Lisboa, sendo o nº 7 de uma tiragem de 50”. Na referência 789, aparece o mesmo livro, porém no tamanho de 30 cm, sem observação. O livro original que foi fonte primária deste trabalho também possui 30 cm.

assunto comentado pelos escritores e intelectuais do Rio de Janeiro, visto as recorrentes notícias colhidas nos periódicos. Segundo, que haveria uma circulação bem maior do que a imaginada inicialmente (e mesmo hoje), pois além de ser remetido às mais tradicionais bibliotecas e instituições do mundo e a figuras como o imperador do Brasil e o rei de Portugal, seria impresso um número grande de exemplares para a época, que circulariam não só no país, mas também internacionalmente. Terceiro, tratava-se de um grande investimento em termos de qualidade tipográfica, ou seja, era um material feito para perpetuar, e não apenas circular, o que carregaria o nome dos colaboradores por um longo tempo.

Por fim, a participação de Machado não havia sido confirmada até aquele momento, diferentemente dos demais autores. O primeiro registro que inclui a participação do poeta no livro está no jornal *A Folha Nova*, no dia 28 de dezembro de 1882, na primeira página do número 36, ou seja, sete meses passados do centenário:

Por carta de Lisboa, sabe-se que está bastante adiantada a impressão do livro comemorativo do Centenário do Marquês de Pombal, que se publica por iniciativa do Club de Regatas Guanabarenses. Esta obra que constará de vários escritos dos Srs. Latino Coelho, Dr. Emídio Garcia, reitor da Universidade de Coimbra, Dr. Correia Moreira, Sívio Romero, Machado d'Assis e alguns outros escritores estrangeiros formará um volume de cerca de 800 páginas, cuja perfeição tipográfica é excepcional, mesmo na imprensa nacional de Lisboa, tão justamente considerada pela beleza dos seus trabalhos.

Isto exposto, compreendemos que o contexto da publicação de *A derradeira injúria* é, por si só, mais complexo do que parecera inicialmente. O centenário de Pombal foi um acontecimento importante, que repercutiu enormemente na sociedade e no meio intelectual fluminense, inclusive com opiniões contrárias à celebração. Diferentemente da homenagem a Camões, a postura de Machado parece mais próxima dos críticos aos festejos do marquês, que de seus colaboradores. Porém, após abster-se de contribuir para as publicações que fariam parte da comemoração e circulariam no dia dos festejos, sua participação no livro do centenário, ao final, não parece gratuita. Algo o motivou a fazer parte da composição desta obra, prevista para ser uma das maiores edições da época. E, para deixar mais curiosa a questão, Machado opta por criar um conjunto de sonetos para participar do livro, o que desperta nossa atenção não só pelo contraste em relação aos demais textos (todos ensaios ou artigos históricos e biográficos), como também chama atenção para uma reflexão sobre sua própria obra poética.

Ficam-nos muitos questionamentos. Qual a razão da diferença de postura em relação aos dois centenários, em tão curto espaço de tempo? A respeito disso, parece haver uma distinção evidente entre a figura política e a literária. Mas por que Machado optou por participar

desta obra quando havia recusado participar das outras e também das comemorações? Por que um texto poético, numa obra apenas de artigos e ensaios? Machado “entrou” de última hora ou sua participação havia sido previamente combinada? Por que ela não estava anunciada juntamente com a dos demais escritores? Por que a escolha de sonetos, forma poética rigorosa e decerto mais apta ao registro lírico, e que o poeta explora com um princípio de narratividade? E, finalmente, em se tratando de um conjunto importante de sonetos, cuja elaboração, possivelmente, demandou grande esforço do autor, por que ele os manteve à margem de sua poética e abdicou desse poema em *Poesias Completas*?

É possível que com o avanço das pesquisas algumas destas perguntas sejam elucidadas com precisão, e algumas informações por ora tidas como simples indícios sejam definitivamente confirmadas. É possível também que nunca se chegue a uma conclusão definitiva sobre tais perguntas. Contudo, guardamos a necessária percepção do ambiente e do contexto em que originou a composição e a publicação de *A derradeira injúria*.

1.3. Marquês de Pombal na obra de Machado de Assis

Antes de entrarmos definitivamente nas questões inerentes ao poema, como comentário geral é válido mencionar que *A derradeira injúria* não é o único texto em que Machado refere-se a Pombal. Obviamente é o mais importante e mais específico, visto que toda a peça literária é em função da figura do ministro. Os demais trechos de obra ou referências em que se encontra algum comentário ao marquês são dispersos, mas valem a anotação.

O primeiro registro na obra de Machado de uma referência a Marquês de Pombal encontra-se no conto *Rui de Leão*, de 1872, publicado, segundo Galante de Sousa, no *Jornal das Famílias*, no Rio, de janeiro a março. O conto narra a história da personagem que lhe dá título, um fidalgo que se casa com uma indígena e, depois de ser aceito e reconhecido pela tribo, recebe das mãos de seu sogro e pajé um elixir da imortalidade, quando este está prestes a falecer. Sendo imortal, Rui de Leão atravessa alguns séculos, até se envolver na política, em 1835. É nesse momento que o autor faz menção ao marquês, como um adjetivo para classificar a importância do político:

— Quem é este Rui de Leão? perguntaram uns.
 — Não sei, respondiam outros, mas parece que é um grande homem.
 — Parece que sim.
 Onde quer que se falasse de Rui, manifestavam-se logo grandes esperanças em favor dele.
 Se ele passava, era apontado como um grande político, um Pitt, um **Pombal**.
 De maneira que, antes de entrar no parlamento, já o nosso Rui de Leão tinha a reputação feita. Se morresse logo, morria em cheiro de santidade.
 Mas como morreria o imortal? Foi eleito. (destaque nosso).

Outro conto em que Machado refere-se a Pombal é *O Alienista*, de 1882. Sem dúvida, é a citação que mais se relaciona com o poema. Primeiro pelo período de composição, que coincide com o momento em que o autor escrevia *A derradeira injúria* e também com o centenário de morte do Marquês. Segundo, porque há indícios de que Machado trabalha com a autoironia nessa referência. Mas vale ressaltar que ela (a autoironia) está presente no conto, e não no poema. No capítulo V do conto, Simão Bacamarte, analisando a personagem de Martim Brito, comenta:

De resto, suas ideias eram antes arrojadas do que ternas ou jocosas. Dava para o épico. Uma vez, por exemplo, compôs uma ode à queda do **Marquês de Pombal**, em que dizia que esse ministro era o "dragão aspérrimo do Nada", esmagado pelas "garras

vingadoras do Todo"; e assim outras mais ou menos fora do comum; gostava das ideias sublimes e raras, das imagens grandes e nobres... (destaque nosso).

Se pararmos para analisar essa relação, a ode que Martim Brito compõe à queda de Pombal possui correlação com o que o próprio Machado estava fazendo no momento, um poema que aborda justamente a ascensão e a ruína do estadista. Martim Brito se mostra arrojado, com ideias épicas, enquanto Machado compõe 14 sonetos com traços de narratividade. Os vocábulos “aspérrimo” e “garras” que aparecem no conto estão presentes no poema, como veremos na análise do soneto IX. Ou seja, há uma intertextualidade que os aproxima (ou vincula um ao outro) e que enriquece sua análise.

A última obra de ficção que contém uma menção a Pombal é o romance *Esau e Jacó*, de 1904. No capítulo 53, a personagem Batista deseja mostrar ao Conselheiro Aires um documento de “valor diplomático”. Assim, leva Aires até o cômodo e lhe oferece com algum orgulho uma carta:

O gabinete era pequeno; poucos livros e bons, os móveis graves, um retrato de Batista com a farda de presidente, um almanaque sobre a mesa, um mapa na parede, algumas lembranças do governo da província. Enquanto Aires circulava os olhos, Batista foi buscar o documento. Abriu uma gaveta, tirou uma pasta, abriu a pasta, tirou o documento, que não estava só, mas com outros. Conhecia-se logo, por ser um papel velho, amarelo, em partes roído. Era uma carta do **conde de Oeiras**, escrita ao ministro de Portugal na Holanda. (destaque nosso).

Além da obra de ficção, Machado menciona a figura do ministro também em suas crônicas. Localizamos quatro referências ao Marquês de Pombal, todas publicadas na *Gazeta de Notícias*, na série *A semana*, entre os anos de 1893 e 1896. O texto fonte é a edição da *Obra Completa*, pela Nova Aguilar, volume III, de 1994, e abaixo transcrevemos a data de publicação da crônica e a passagem em que o marquês é referido, procurando não alongar demais a referência, contudo trazer o mínimo para a compreensão do trecho:

5 de novembro de 1893:

- Que há de novo?
- O terremoto.
- Que terremoto? Verdade é que esta noite ouvi grandes estrondos, tanto que supus serem as fortalezas todas juntas. Mas há de ser isso, um terremoto; as paredes da minha casa estremeceram; eu saltei da cama; estou ainda surdo... Houve algum desastre?
- Ruínas, senhor, e grandes ruínas.
- Não me diga isso! A Rua do Ouvidor, ao menos...
- A Rua do Ouvidor está intacta, e com ela a Gazeta de Notícias.
- Mas onde foi?
- Foi em Lisboa.

— Em Lisboa?

— No dia de hoje, 1 de novembro, há século e meio. Uma calamidade, senhor! A cidade inteira em ruínas. Imagine por um instante, que não havia o **Marquês de Pombal**, — ainda o não era. **Sebastião José de Carvalho**, um grande homem, que pôs ordem a tudo, enterrando os mortos, salvando os vivos, enforcando os ladrões, e restaurando a cidade. Fala-se da reconstrução de Chicago; eu creio que não lhe fica abaixo o caso de Lisboa, visto a diferença dos tempos, e a distância que vai de um povo a um homem. Grande homem, senhor! Uma calamidade! Uma terrível calamidade!

Meio embaçado, o meu interlocutor seguiu caminho, a buscar notícias mais frescas. Peguei em mim e fui por aí fora distribuindo o terremoto a todas as curiosidades insaciáveis. Tornei satisfeito a casa; tinha o dia ganho.

3 de março de 1895:

Nem tudo se alcança neste mundo. Um homem trabalha quarenta anos para só lhe ficar a obra de um dia. Felizes os que puderem deixar uma palavra ou duas: terão contribuído para o lustre do estilo dos pósteros, e dado veículo asseado a uma ou duas ideias. Filinto Elísio mostra o exemplo do **marquês de Pombal**, que, tendo de expedir uma lei, introduziu nela a palavra apanágio, logo aceita por todos. “Apanágio passou; hoje é corrente”, disse o poeta em verso. Ai, marquês! marquês! digo eu em prosa, quem sabe se de tantas coisas que fizeste, não é esta a única obra que te há de ficar?

7 de julho de 1895:

[...] qualquer ato, enfim, que mostre o apreço devido à musa deliciosa de José Basílio, o mesmo que, condenado a desterro, pôde com versos alcançar a absolvição e um lugar de oficial de secretaria.

*Eu não verei passar teus doze anos,
Alma de amor e de piedade cheia,
Esperam-me os desertos africanos,
Áspera, inculta, monstruosa areia,
Ah! tu fazes cessar os tristes danos...*

Assim falou ele à filha do **Marquês de Pombal**, como sabeis, e dos versos lhe veio a boa fortuna. A má fortuna veio-lhe do caráter, que se conservou fiel ao marquês, ainda depois de caído, e perdeu com isso o emprego...

6 de setembro de 1896:

E ainda não conto aquele gênero de morte que não está nas mãos dos homens, nem dentro deles, o que a natureza reserva no seio da terra para distribuí-la por atacado. Lá se foi mais uma cidade do Japão, comida por um terremoto, com a gente que tinha. Os terremotos japoneses, alguns meses antes, levaram cerca de dez mil pessoas. O cabo fala também dos tremores na Europa, mas por ora não houve ali nenhuma Lisboa que algum **Pombal** restaure, nem outra Pompéia, que possa dormir muitos séculos. Mortes, pode ser; a semana é de mortes.

Relacionar essas passagens pode, aparentemente, escapar ao tema central deste trabalho. Mas, acostumados que estamos a olhar para assuntos laterais e menos notáveis, percebe-se que é através dessas passagens que chegamos a algumas conclusões essenciais para preparar nossa compreensão crítica da visão que Machado teve de Pombal, e adentrar o poema. De acordo com o que vimos, Machado em nenhum momento de sua obra como escritor emite opinião direta e crítica à figura do marquês, como outros escritores o fizeram, se posicionando a favor ou contra o ministro. Na voz de alguma personagem, ou falando indiretamente nas crônicas, percebe-se certo reconhecimento do autor em relação à imagem de governante em Pombal, principalmente como reconstrutor após o terremoto de Lisboa. Ao mesmo tempo, deixa evidenciar um pessimismo quanto a sua verdadeira grandiosidade, como mostra o conto *O Alienista*, que remete à queda do ministro.

Nas crônicas, é possível captar três importantes entendimentos: na primeira, de 5 de novembro de 1893, Machado relaciona a figura de Pombal à de um habilidoso líder. Apesar de falar através de um causo, Machado demonstra conhecimento das habilidades de Pombal, e mesmo não deixa de apontar sua virulência, quando menciona “enforcando os ladrões”, o que se revela também pragmático, pois logo na sequência conclui “restaurando a cidade”. Tal reconhecimento nos parece genuíno, pois é difícil argumentar contra aos fatos, e fato é que Pombal reedificou Lisboa rapidamente após o grande terremoto, e Machado observa isso com justo juízo. Na crônica de 3 de março de 1895, a questão principal é possivelmente um aspecto fundamental em Machado de Assis: a relação com o tempo. No excerto, percebe-se a preocupação do escritor com o que irá se perenizar, e no caso do ministro, a redução banal que representaria a palavra “apanágio” diante de todas as realizações que ele fez. Aqui, essa preocupação é inerente, pois Pombal relaciona-se com o poder e com uma dimensão material. Para Machado de Assis, o poder é efêmero, oposto do que seria a arte. Quando pensamos em perpetuação, “apanágio” é a criação de Pombal voltada ao mundo das letras, isto é, possivelmente a única e fútil realização que correria o risco de se eternizar. Já na crônica de 7 de julho de 1895, o escritor menciona Pombal dentro de um contexto em que fala sobre Basílio da Gama. É sabido que o Machado o considerava como um dos maiores poetas brasileiros, e tinha verdadeira estima por sua obra. Ao reconhecer o caráter de Basílio por não ter traído o marquês, mesmo após sua queda, Machado vê nisso uma virtude. E, por fim, a última crônica, de 6 de setembro de 1896, reforça a imagem de reconstrutor, novamente referindo-se ao terremoto, o que demonstra como essa era uma imagem permanente no ideário sobre Marquês de Pombal.

O que veremos no poema, em parte, é o desenvolvimento de ideias similares a respeito de primeiro ministro de D. José I. O governante que teve uma importância significativa, cujo reconhecimento se deu na capacidade de liderar e de se mostrar modernizador da sociedade lusitana. Que ascendeu ao poder com a mesma força com que enfrentou a natureza, enfrentando as pessoas como enfrentou o terremoto. Mas que pagou o preço de sua ambição e, de certa forma, sofreu as consequências da ação do tempo, que retirou abruptamente tudo o que havia conquistado com o falecimento de D. José I, e que pode, com o passar dos anos, transformar a imagem que Pombal construiu para si e para o mundo em ruínas.

CAPÍTULO II

APRESENTAÇÃO DO POEMA

2.1. Soneto e narrativa: um paradoxo formal?

No capítulo “Ocidentais”, de *Círculo Virtuoso*, Cláudio Murilo Leal inicia falando sobre o soneto em versos alexandrinos *O desfecho*, poema de abertura do livro de Machado de Assis que dá nome ao capítulo. Nesse poema, Machado “poetiza a lenda grega que narra a façanha de Prometeu ao roubar a centelha de fogo celeste, privilégio reservado a Zeus, ocultando-a na haste de uma férula e trazendo-a à Terra para entregá-la aos homens” (p. 136). Sobre o tema utilizado, reflete o professor e poeta que:

Machado sempre soube reaproveitar poeticamente um assunto já conhecido. É o caso de “Os orizes”, “O Almada”, “Potira”, “Niãni”. A tomada como empréstimo de um tema, ou o trabalho transcriador da tradução, o poema inspirado não na vida, mas na literatura oferecem a vantagem de não exigir do poeta um atestado de originalidade; isto permite que ele possa concentrar-se na construção formal do poema. (p. 140).

Essa análise nos parece acertada, quando olhamos para a composição da obra poética de Machado de Assis. Compreende-se que quando Leal distingue os poemas inspirados na vida dos poemas inspirados na literatura, este termo está mais próximo da compreensão de *Literatur*⁴¹, não necessariamente restringindo-se ao universo da arte literária, mas abrangendo aquilo que seria o conjunto do que se escreveu a respeito de determinada questão, podendo ela ser artística, mas também histórica, filosófica, e assim por diante. Quer dizer que a inspiração para determinados poemas não estaria na vida pessoal do poeta, mas sim no conhecimento adquirido pelo estudo intelectual e erudito, que pode ser um conhecimento compartilhado com outras pessoas e, portanto, um tema não original. Justamente por isso, a criação estaria na maneira como o poeta intenciona trabalhar o assunto. Entendemos que *A derradeira injúria* se encaixa bem nesse argumento, afinal, seu motivo é uma figura histórica, o Marquês de Pombal, e o episódio da profanação de seus restos mortais. É o modo como Machado compõe o texto literário que faz nascer sua singularidade.

⁴¹ Ver CANDIDO, Antonio. “Introdução”. in: *O estudo analítico do poema*. 5ª Ed. SP. Associação Editorial Humanitas, 2006.

Pensando nisso, o que se manifesta de imediato na composição é a utilização do soneto. E uma das questões fundamentais sobre o soneto é que se trata, essencialmente, de uma forma lírica. No caso da literatura brasileira, pode-se considerar Gregório de Matos como o precursor da utilização do soneto, que, por sua vez, tem por modelo o soneto camoniano, influenciado pelo soneto italiano de Petrarca. Do barroco ao romantismo, seguem-se a Gregório importantes poetas que cultivaram os sonetos como forma de composição, dentre os quais Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Cláudio Manuel da Costa. O que há de comum em todos estes é manterem certa adequação formal à estrutura do soneto, que, historicamente, vincula-se ao verso decassílabo e possui certa lógica em seu modo de fazer, que se destina à fixação de um estado de espírito, emocional ou intelectual, cuja forma tende à imobilidade, isto é, prefigura uma estrutura estática, sólida, que quase se pode visualizar como objeto suspenso no meio. Essa estrutura convencionalmente é bipartida, possuindo uma oitava e uma sextilha, que, no modelo italiano, adota o esquema de dois quartetos e dois tercetos. Na sua composição, prioriza-se o padrão no esquema de rimas. Tradicionalmente, a primeira oitava é bastante amarrada, e, em geral, ambos os quartetos conservam as mesmas rimas. Já os tercetos são mais livres, mas não deixam de conter também algum padrão⁴².

Dito isso, a questão principal é que a utilização da forma soneto na composição de *A derradeira injúria* parece problemática. Mas não incompreensível. Por si só, parece haver um paradoxo ao se adotar a estrutura do soneto para o discurso que compreendemos ser mais narrativo que qualquer outra coisa. Ou seja, num primeiro momento, tornar-se-ia inadequada sua utilização. Porém, algumas hipóteses podem explicar tal escolha.

Primeiramente, se formos analisar a produção poética de Machado de Assis, há um ponto de mudança significativo em relação à escolha da estrutura de composição. Fazendo uma recuperação cronológica, dos 28 poemas originais de *Crisálidas*⁴³, nenhum está em forma de soneto. Já em *Falenas*⁴⁴, há um único soneto, intitulado *Luz entre sombras*, dos também 28 poemas originais da primeira edição. Em *Americanas*, novamente não aparece nenhuma composição na forma soneto entre as 13 originais. Por fim, *Ocidentais* traz nada menos que 14

⁴² Sobre os tercetos, o professor José Américo de Miranda Barros me repassou gentilmente: Gregório de Matos, em 218 sonetos, usou aproximadamente: 77% das rimas no padrão cdc/dcd; 21%: cde/cde (esquema mais usado por Camões); 0,5%: cdc/cdc; 0,5%: cde/dce. Cláudio Manuel da Costa, em 100 sonetos (incluídos os italianos) publicados em *Obras*, utilizou 99% do padrão cdc/dcd; 1%: cde/cde. Camões, em 101 sonetos publicados na edição da Aguilar, de 1963, da *Obra completa*, utilizou 52% do padrão cde/cde; 27%: cdc/dcd; 10%: cde/dce; 09%: cdc/cdc; 01%: cde/dec; 01%: cde/ced.

⁴³ Nesta contagem, exclui-se o poema “Embriração”, de autoria de Faustino Xavier de Novais, dedicado a Machado de Assis em resposta ao poema “Aspiração”. Também é contado como um único poema os “Versos a Corina”, dividido em seis segmentos.

⁴⁴ As oito composições de *Lira Chinesa* também foram contadas como um único título, e não poemas independentes.

sonetos⁴⁵, dos 27 títulos, ou seja, mais da metade do livro. Fazendo um recorte em 1875, ano da publicação de *Americanas*, e incorporando os dispersos e poemas que não foram incluídos em livro pelo autor, teríamos o seguinte resultado: Até 1875 foram publicados 166 poemas⁴⁶ – 69 nos três primeiros livros e 97 em dispersos –, sendo 4 sonetos: “A Ilma Sr^a D. P. J. A” (1854); “Soneto a S. M. o Imperador, o senhor D. Pedro II” (1855); “Cala-te, amor de mãe” (1865); “Luz entre sombras” (1870). A partir de 1876, em *Ocidentais*, dispersos e poemas publicados postumamente, Machado conta com mais 51 poemas, e, surpreendentemente, temos 31 sonetos¹ entre as formas escolhidas, sendo que há entre eles os 4 sonetos a *Camões* e 14 em *A derradeira injúria*, que se forem considerados em suas unidades, somariam 18 sonetos, e o total de sonetos feitos por Machado passaria a 47. Ou seja, é evidente que o poeta assumiu uma postura diferente na virada da década de 70 para 80, e algo o motivou a priorizar a forma do soneto como estrutura poética.

Uma das explicações é a própria mudança em relação à compreensão do soneto como forma rígida. Com o parnasianismo, percebe-se que a forma do soneto adquiriu maior flexibilidade. Glauco Mattoso, ao comentar o livro *O Soneto*, de Cruz Filho, afirma na anotação 5.6.1⁴⁷:

Com o parnasianismo o modelo camoniano ganha mobilidade, possibilitando rimas cruzadas (em duas ou quatro ordens) nos quartetos (ABAB/BABA ou ABAB/CDCD) e três ordens de rimas, em todas as posições possíveis, nos tercetos: CDC/EDE, CCD/EED, CDC/DEE, CDD/CEE, etc. Além da flexibilização do molde, os parnasianos experimentaram rupturas canônicas, influenciados por Baudelaire: tercetos antepondo-se ou intercalando-se aos quartetos, metrificação irregular, desordenação ou reordenação de rimas, a exemplo de Raimundo Correia ou Machado de Assis (p. 282).

Machado não só faz uso de todas essas possibilidades, como pode ser considerado até certa medida um precursor dessas variações aplicadas pelos parnasianos, o que contribui para a compreensão dos que o classificam como parnasiano, mesmo o poeta não tendo se filiado ao movimento. Sobre isso, Péricles Eugênio da Silva Ramos, que tinha grande interesse no estudo do parnasianismo, afirma na apresentação de *Machado de Assis: Poesia*:

⁴⁵ Se os sonetos dedicados a Camões forem contados separadamente, já que assim o foram publicados na imprensa, o total seria de 17 sonetos para 30 poemas.

⁴⁶ Os poemas “*To be or not to be*”, “Dante” e “Clódia”, apesar de terem sido incluídos apenas em *Ocidentais*, tiveram publicações em periódicos com datas anteriores a 1875 e, por isso, incluem-se na conta dos poemas feitos até a publicação de *Americanas*. Dessa forma, dos 27 poemas de *Ocidentais*, 24 são posteriores a 1875 e 03 anteriores.

⁴⁷ Disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/osoneto.htm>. Acessado em 25/11/2017.

“A derradeira injúria” é um verdadeiro epítome do soneto no parnasianismo brasileiro, em matéria de diversidade: bastaria acrescentar-lhe o soneto de tercetos entre as quadras, e algum outro ainda menos comum, para termos um modelo completo do sortimento parnasiano (p. 10).

Vale observar que o interesse de Ramos parece ser mais em relação à questão formal que propriamente o texto literário, pois demonstra alguma restrição à sua irregularidade. Em um artigo intitulado “A poesia de Machado de Assis”, publicado no caderno de cultura do *Estado de São Paulo*, na data de 17/06/1989, ao comentar o poema “Suave Mari Magno”, abre parênteses para afirmar que “é um soneto de metros desiguais (muitos viriam depois em “A Derradeira Injúria”, exemplar como coleção de peças irregulares) ...”. Aparentemente, um exemplo de irregularidades suscita uma ponderada desaprovação. Mas, de qualquer maneira, *A derradeira injúria* está presente entre os poemas que o crítico computou em sua seleção, mesmo que diante de apontamentos.

Percebe-se, portanto, que Machado, em conformidade com o período literário, não rompe com a tradição clássica do soneto, porém a trata com bastante liberdade. Algumas regras como a estruturação em dois quartetos e dois tercetos e o verso alexandrino no modelo francês proposto por Antônio Feliciano de Castilho, como veremos no item 2.4, são levadas à risca. Em contrapartida, é no esquema de rimas e na cadência do ritmo que o poeta experimenta novas possibilidades, além de inserir versos de metros diferentes, até com combinações improváveis, como a utilização do heptassílabo no soneto X ao lado dos demais sonetos, em que predomina o verso alexandrino, e a alteração na posição das estrofes, como no soneto III.

No entanto, a explicação de uma tendência parnasiana não esclarece inteiramente a predileção que Machado começou a ter pelos sonetos, ou melhor, demonstra em parte a consequência na sua produção poética, mas não as origens desse novo direcionamento. Para tentarmos compreendê-lo, é necessário retroceder um pouco e retomar a relação da poesia brasileira com a poesia francesa.

Em 1870, um jovem de 18 anos que conquistara a simpatia de Machado após tê-lo defendido de ataques publicados por Joaquim Garcia Pires de Almeida⁴⁸, viaja à Europa levando consigo um exemplar de *Falenas*. Este jovem é Artur de Oliveira, rapaz que se tornara bastante próximo de Machado e este demonstrava grande estima pelo rapaz, como revela no texto que precede a publicação do poema dedicado ao falecimento do jovem⁴⁹. Inserido no meio

⁴⁸ *Correspondência de Machado de Assis* : tomo II, 1870-1889. Carta número 92, páginas 05 e 06, nota I.

⁴⁹ Artur de Oliveira (1851-1882) foi cronista, professor e poeta. Em vida, publicou as crônicas de *Flechas* (1873), sob o pseudônimo de Bento Gonçalves. Os seus poemas foram reunidos postumamente no volume *Dispensos* (1936), organizados por Luís Filipe Vieira Souto. Machado comenta sobre Artur de Oliveira para o jornal *A Estação*, de 31/08/1882. Esse texto foi transcrito no livro *Papéis Avulsos*, de 1882, nas páginas 295-300.

intelectual francês, Artur de Oliveira tem contato com diversos poetas e artistas importantes da época, dentre eles Gustave Doré, Leconte de Lisle, Victor Hugo e Théophile Gautier. Este último, considerado uma grande influência para o movimento parnasiano e também para a figura central que trataremos a seguir: Charles Baudelaire.

Em 1872, Artur de Oliveira retorna para o Rio de Janeiro e é responsável por disseminar os ideais parnasianos pelo meio literário nacional. Apesar de não ser um escritor ativo, ou seja, não ter publicações constantes, exercia grande influência em relação aos intelectuais da época, e, com certeza, um dos seus principais interlocutores foi Machado de Assis. Curiosamente, no ano de 1874, Machado recebe um convite, por meio de uma carta endereçada pelo poeta Catulle Mendès, este, por sua vez, casado com Judith Gautier, filha de Théophile, e com quem Artur de Oliveira havia estabelecido também contato em sua viagem. Nessa carta⁵⁰, o poeta brasileiro é convidado para liderar uma espécie de filial brasileira da Sociedade Internacional de Poetas, sob a presidência de Victor Hugo, e que teria sedes também em diversos países da Europa. Há evidente entusiasmo de Machado de Assis com essa ideia, o que pode ser visto numa sua carta para Franklin Dória⁵¹. Apesar dos esforços, o projeto não é efetivamente realizado. No entanto, este fato demonstra duas questões importantes: primeiramente, o reconhecimento de Machado como um dos principais nomes da literatura no país; e, em segundo, o desejo do escritor carioca de se projetar além das fronteiras nacionais, divulgando seu nome em uma esfera internacional.

Pois bem, apesar do insucesso com a realização da Sociedade Internacional dos Poetas, estes dois eventos – o retorno de Artur de Oliveira com ideias de um movimento cuja forma trazia as novidades do parnasianismo e o contato com o poeta francês – aguçam a visão de Machado com o que há de moderno em relação à poesia. Em 1879, o poeta escreve o artigo *A nova geração*⁵², com o intuito de apontar os novos caminhos da poesia e comentar a produção dos jovens poetas que surgiam no cenário literário brasileiro. Vale a pena refletir sobre essa questão, pois nos parece indicar uma ligação importante com a poética que, naquele momento, traria importantes acréscimos ao estilo e à maneira de compor os versos. No artigo, Machado capta algumas mudanças que a poesia brasileira tendia a incorporar, influenciada principalmente por essa estética francesa, cujos expoentes eram Vitor Hugo e Charles

⁵⁰ A localização da carta original recebida por Machado é desconhecida. Sabemos dela através da carta que Machado escreve para Franklin Dória, comentando o assunto, cuja referência consta na próxima nota, 50.

⁵¹ Na carta a Franklin Dória, Machado refere-se a Catulle Mendès como “distinto poeta da nova geração francesa”. Nela, o poeta discute uma possível reunião e contato com outros poetas “moços”, que poderiam aderir à seção brasileira da futura sociedade. A carta na íntegra pode ser vista em *Correspondência de Machado de Assis*: Tomo II, página 128.

⁵² O artigo é publicado na *Revista Brasileira*, em 01/12/1879, vol. II, páginas 373 a 413. É transcrito na edição da *Obra Completa de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

Baudelaire. No geral, Machado é crítico em seu argumento, sugerindo que a poesia brasileira (ou os jovens poetas) não deveria assimilar gratuitamente a estética francesa, principalmente se considerada a questão temática. Mas, afora a ideia sobre a compreensão do romantismo e do realismo, sobre a qual Machado discorre com bastante clareza, há nesse artigo uma anotação sobre a questão formal que parece se adequar à nova prática do verso, com dois apontamentos: a utilização do verso alexandrino e o desuso do verso solto ou branco:

A influência francesa é ainda visível na parte métrica, na exclusão ou decadência do verso solto, e no uso frequente ou constante do alexandrino. É excelente este metro; e para empregar um símile musical, não será tão melódico, como outros mais genuinamente nossos, mas é harmonioso como poucos. Não é novo na nossa língua, nem ainda entre nós; desde Bocage algumas tentativas houve para aclimá-lo; Castilho o trabalhou com muita perfeição. A objeção que se possa fazer à origem estrangeira do alexandrino é frouxa e sem valor; não somente as teorias literárias cansam, mas também as formas literárias precisam ser renovadas. Que fizeram nessa parte os românticos de 1830 e 1840, senão ir buscar e rejuvenescer algumas formas arcaicas? Quanto à decadência do verso solto, não há dúvida que é também um fato, e na nossa língua um fato importante. O verso solto, tão longamente usado entre nós, tão vigoroso nas páginas de um Junqueira Freire e de um Gonçalves Dias, entra em evidente decadência. Não há negá-lo. Estamos bem longe do tempo em que Filinto proclamava galhardamente a sua adoração ao verso solto, adoração latina e arcádica. Alguém já disse que o verso solto ou branco era feito só para os olhos. *Blank verse seems to be verse only to the eye*; e Johnson, que menciona esse conceito, para condenar a escolha feita por Milton, pondera que dos escritores italianos por este citados, e que baniram a rima de seus versos, nenhum é popular: observação que me levou a ajuizar de nossas próprias coisas. Sem diminuir o alto merecimento de Gonzaga, o nosso grande lírico, é evidente que José Basílio da Gama era ainda maior poeta. Gonzaga tinha decerto a graça, a sensibilidade, a melodia do verso, a perfeição de estilo; ainda nos punha em Minas Gerais as pastorinhas do Tejo e as ovelhas acadêmicas. Bem diversa é a obra capital de Basílio da Gama. Não lhe falta, também a ele, nem sensibilidade nem estilo, que em alto grau possui; a imaginação é grandemente superior à de Gonzaga, e quanto à versificação nenhum outro, em nossa língua, a possui mais harmoniosa e pura. Se Johnson o pudesse ter lido, emendaria certamente o conceito de seu *ingenious critic*. Pois bem, não obstante tais méritos, a popularidade de Basílio da Gama é muito inferior à Gonzaga; ou antes, Basílio da Gama não é absolutamente popular. Ninguém, desde o que se preza de literato até ao que mais alheio for às coisas de poesia, ninguém deixa de ter lido, ao menos uma vez, o livro do Inconfidente; muitos de seus versos correm de cor. A reputação de Basílio da Gama, entretanto, é quase exclusivamente literária. A razão principal deste fenômeno é decerto mais elevada que da simples forma métrica, mas o reparo do crítico inglês tem aqui muita cabida. Não será também certo que a popularidade de Gonçalves Dias acha raízes mais profundas nas suas belas estâncias rimadas do que nas que o não são, e que é maior o número dos que conhece a Canção do Exílio e o Gigante de Pedra, do que os que lêem os quatro cantos dos Timbiras?

Pois bem, é nesse sentido que propomos unificar todos os acontecimentos acima relatados em uma ideia geral sobre a escolha dos sonetos. Para Machado, predomina uma tendência da influência da poesia francesa sobre a estética desenvolvida pelos poetas brasileiros, que ele vê com restrição, mas que engloba também a estrutura da composição, principalmente ao considerar o verso alexandrino, e nisso ele admite o seu próprio interesse.

Essa influência se deve principalmente às figuras de Victor Hugo e Baudelaire, que, na França, rompem com ideais clássicos ao mesmo tempo que cultivam a forma do soneto. Sobre isso, é pertinente o que diz Ricardo Meirelles, no ensaio *Les Fleurs du mal no Brasil: as traduções de Correspondances*⁵³:

Os cento e sessenta e seis poemas do livro *Les Fleurs du mal* são todos compostos dentro de uma norma poética vigente, em formas fixas reconhecidas e consagradas dentro da história da literatura francesa: todos eles têm versos medidos e rimados e se dividem quase igualmente entre sonetos e poemas de estrofes heterométricas. Entre os sonetos, cinquenta e dois deles têm versos alexandrinos, cerca de um terço do total de poemas do livro, mas nem todos seguem a definição clássica desse verso: como antecipa Bastos (1963, p. 55), “Baudelaire foi, portanto, um grande sonetista, mas seguramente não ortodoxo, antes francamente ‘libertino’, como diria Th. Gautier, em razão da rebeldia quase sistemática por ele manifestada contra as regras fixas tradicionais do soneto.” Assim como traz à poesia um novo conteúdo, que vai do grotesco ao urbano, subverte as formas tradicionais, recriando-as e transformando-as em nome de um novo ritmo.

E em seguida:

Chama-nos a atenção principalmente a ideia de que as pausas rítmicas, observando rigorosamente o hemistíquio, teriam também que acompanhar a sintaxe da frase, e vice-versa, soando naturais. Victor Hugo é um dos primeiros a romper sistematicamente com esse rigor, escrevendo versos em que aparece o que é chamado *rejet*, ou seja, versos em que a sintaxe não acompanha as pausas rítmicas, principalmente a cesura do hemistíquio.

Apesar de, muitas vezes, escrever versos alexandrinos tradicionais, Baudelaire procura subvertê-los, usando, além do *rejet*, diversos recursos, como o *enjambement*, ou cavalgamento, onde a sintaxe do verso se completa no verso seguinte, criando ora um ritmo próprio, ora uma sintaxe própria, visto que ele mesmo também reconhece, mais de uma vez, que tanto as regras da sintaxe quanto as da poesia não são absolutas e devem, antes de tudo, estar a serviço do poeta.

Quando acima falamos que Machado, influenciado pelas ideias do parnasianismo, abre novas possibilidades para trabalhar tanto o verso alexandrino, como a forma do soneto, é nesse princípio que gostaríamos de chegar. Se analisarmos sua obra poética como um todo, porém mais precisamente sua produção após 1875, percebemos que o poeta mantém o rigor formal, e é no ritmo e no esquema de rimas que exerce a transgressão. As características que favorecem essa nova construção são muito próximas ao que se percebe na obra de Baudelaire, principalmente em relação aos sonetos, quando da utilização sistemática de *enjambements*, como um traço de modernidade. Pensamos que a opção pelo soneto, vista nesta “segunda metade” de sua obra poética, vai bastante ao encontro do estilo do autor de *As flores do mal*, o

⁵³ MEIRELLES, R.. “Les Fleurs du mal no Brasil: as traduções de Correspondances”. In: Álvaro Faleiros; Adriana Zavaglia; Alain Mouzat. (Org.). *A tradução de obras francesas no Brasil*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011, p. 159-174

que reforçaria a ideia de uma projeção supranacional que, pelo que vimos, ocorre no mesmo momento. No entanto, limitamo-nos a não explorar a fundo esta aproximação, já que nosso intuito neste trabalho é desenvolver um estudo específico sobre *A derradeira injúria*. Porém, trazer tais noções estruturais faz sentido, visto que, neste conjunto de poemas, Machado além de trabalhar a forma soneto, incorpora os mesmos recursos que foram praticados pelo poeta francês e que influenciou a estética parnasiana no Brasil.

E, aclimatados ao território nacional, os sonetos foram praticados das mais variadas maneiras pelos poetas brasileiros, que se aproveitavam da forma para desfrutar suas possibilidades e inovações. Observando essa variedade, Olavo Bilac, no *Tratado de Versificação*, não deixa de comentar:

O soneto é uma composição lírica por excelência. Mas, não raro, tem sido empregado como molde de outros gêneros poéticos. Assim, além dos sonetos líricos, como quase todos os que citámos, há sonetos:

- a) meramente descritivos:
- b) épicos:
- c) satíricos:
- d) humorísticos:

Todos esses exemplos servem para demonstrar que o soneto não é hoje, como antigamente, uma composição poética sujeita a regras imutáveis e severas, — “um pensamento de ouro num cárcere de aço”. O soneto tem hoje uma liberdade folgada, — e é talvez por isso que os poetas o cultivam com tanta frequência. (p. 177 – p. 181)⁵⁴

Isso demonstra que, mesmo sendo um gênero lírico, não causava espanto a utilização do soneto com temas épicos, cuja estrutura preferencial sempre fora a epopeia, e seria, por assim dizer, a base de um poema narrativo. Caberia nessa “liberdade folgada” uma proposta narrativa? Não apenas parece que sim, como o que desperta a atenção em *A derradeira injúria* são as várias ambivalências que o poema contém, inclusive na escolha de uma forma poética rigorosa em contrapartida às liberdades que toma, isto é, a escolha do soneto que explora a narratividade do poema épico. Fato é que Machado adequa-se ao que naquele momento havia de mais inovador na produção poética brasileira, abrindo uma fenda no que Bilac chamou de “cárcere de aço”. E, como diz Péricles Eugênio, cria uma síntese de suas possibilidades. Somado a essa liberdade estrutural o gosto do poeta pelo *cavalgamento*, que veremos melhor também no item 2.4, o poema em seu conjunto possibilita uma leitura mais fluida, de modo que adquire uma

⁵⁴ Retiraram-se os exemplos citados por Bilac para não estender demais o tamanho da referência.

narratividade além do que se poderia imaginar, reforçada pela integridade do conjunto, isto é, definitivamente confere unidade aos 14 sonetos.

O que fica definido dessa questão é que os sonetos, por si só, não são formas narrativas, porém podem adquirir certa narratividade em seu agrupamento, visto que, como uma série, constroem a relação com a verdadeira narrativa histórica. Ou seja, neste poema, há sonetos que não narram necessariamente algum acontecimento, outros em que há um gérmen de narrativa, e outros em que há referências à narrativa histórica. Porém, no conjunto, há uma história sendo desenvolvida em primeiro plano (a invasão e profanação do túmulo), e outras histórias que são recuperadas em segundo plano (de Portugal e de Marquês de Pombal), sendo a forma soneto escolhida para estruturar essa composição.

Conclui-se, assim, que, ao contrário de uma falta de adequação, a utilização dos sonetos parece convir a um esquema moderno e em diálogo com a poesia francesa e com a própria estética parnasiana. Machado consegue, com isso, dar suporte a um texto íntegro no todo e, ao mesmo tempo, explorar as particularidades de cada unidade que compõe a estrutura, enriquecendo a leitura e oferecendo ainda mais possibilidades de análise, como tentaremos trazer à luz no próximo capítulo deste estudo.

LISTA DOS SONETOS

LIVRO	TÍTULO	PUBLICAÇÃO EM LIVRO	PRIMEIRA PUBLICAÇÃO
DISPERSOS	A ILMA SRA. D.P.J.A	-	1854
DISPERSOS	SONETO A S. M. O IMPERADOR, O SENHOR D PEDRO II	-	1855
DISPERSOS	CALA-TE, AMOR DE MÃE	-	1865
FALENAS	LUZ ENTRE SOMBRAS	1870	1870
DISPERSOS	NAQUELE ETERNO AZUL, ONDE COEMA	-	1877
DISPERSOS	SONETO	-	1879
OCIDENTAIS	CÍRCULO VICIOSO	1901	1879
DISPERSOS	SONETO	-	1880
OCIDENTAIS	SUAVE MARI MAGNO	1901	1880
OCIDENTAIS	SPINOZA	1901	1880
OCIDENTAIS	ALENCAR	1901	1880
OCIDENTAIS	CAMÕES	1901	1880
OCIDENTAIS	NO ALTO	1901	1880
DISPERSOS	DAI À OBRA DE MARTA UM POUCO DE MARIA	-	1881
OCIDENTAIS	GONÇALVES CRESPO	1901	1884
DISPERSOS	RELÍQUIA ÍNTIMA	-	1885
OUTRAS RELIQUIAS	A DERRADEIRA INJÚRIA	1910	1885
DISPERSOS	26 DE OUTUBRO	-	1886
OCIDENTAIS	MUNDO INTERIOR	1901	1886
DISPERSOS	AS NÁUFRAGAS	-	1887
DISPERSOS	AO DR. XAVIER DA SILVEIRA	-	1887
OCIDENTAIS	A UMA SENHORA QUE ME PEDIU VERSOS	1901	1887
DISPERSOS	SONETO	-	1890
OUTRAS RELIQUIAS	RÉFUS	1910	1890
DISPERSOS	ENTRA CANTANDO, ENTRA CANTANDO, APOLO!	-	1891
OUTRAS RELIQUIAS	A GUIOMAR	1910	1892
DISPERSOS	SONETO CIRCULAR	-	1895
OCIDENTAIS	SONETO DE NATAL	1901	1896
OCIDENTAIS	MARIA	1901	1896
OCIDENTAIS	O DESFECHO	1901	1901
OCIDENTAIS	LINDOIA	1901	1901
OCIDENTAIS	A FELÍCIO DOS SANTOS	1901	1901
RELIQUIAS DA CASA VELHA	A CAROLINA	1906	1906
DISPERSOS	A FRANCISCA	-	1908
OUTRAS RELIQUIAS	NO ÁLBUM DA RAINHA D. AMÉLIA	1910	1910

2.2. Arquitetura e caos

Não bastasse a utilização da forma soneto, a unidade do poema desperta uma curiosidade adicional, pois, afinal, a quantidade de versos de cada soneto coincide com a própria quantidade de sonetos. É uma organização formal rara e inédita, não apenas em sua obra, mas incomum a toda a literatura de então. Seria uma simplificação tratar isso como casualidade, sem algum grau de intenção. Composto assim, o poema assume uma forma simétrica e bem-acabada, íntegra em sua totalidade, o que guarda relação com a memória do ministro relatado, visto que sua estrutura tem o aspecto de construção, no sentido de edificação, o que associa o caráter obreiro reconhecido do marquês ao formato do poema.

Não poderíamos deixar de considerar que o poema é feito essencialmente em função do Marquês de Pombal, que é reconhecidamente uma figura histórica controvertida. Uma hipótese para explicar a construção em 14 sonetos seria relacionar sua estrutura a um tipo de composição mais rara ainda na história da literatura, a coroa de sonetos. Porém, há alguns fatores que nos distanciam dessa possibilidade. O primeiro seria o anacronismo. Não foi possível localizar com precisão o período de surgimento da coroa de sonetos ou a primeira vez que esta fora feita na poesia brasileira, no entanto, percebe-se que não há menção a essa forma na época de Machado, ou seja, é possível que a coroa de sonetos como a conhecemos hoje possa ter surgido somente em um período posterior à realização do poema. Neste caso, percebe-se que o poema não obedece à regra de composição da coroa⁵⁵, cuja principal característica seria o entrelaçamento dos últimos versos para formar um 15º soneto, o que, de fato, não corresponde ao que vemos no conjunto.

No entanto, se *A derradeira injúria* não encaixa perfeitamente na composição de uma coroa, é possível antecipar a sensibilidade de Machado em fabricar um texto poético com características formais pertinentes ao tema. E é com essa chave que preferimos adentrar na

⁵⁵ Há, pelo menos, quatro definições para coroa de sonetos. A mais simples, foi feita por Afonso Felix de Sousa, é composta por 07 sonetos entrelaçados, cujo último verso é o 1º verso do soneto seguinte, até o 7º soneto, cujo último verso é o 1º verso do primeiro soneto. Uma segunda forma seria a feita por Geir Campos, com a diferença de que é composta por 14 sonetos e o 14º verso do 14º soneto não coincide com o 1º verso do primeiro soneto, permanecendo assim a coroa “aberta”. Já Edir Domingues define que “na verdadeira coroa de sonetos há 14 sonetos interligados, onde o verso que fecha o primeiro começa o segundo, o que fecha o segundo começa o terceiro, e assim por diante, sendo o último verso do 14º soneto o 1º verso do 1º soneto. E o 15º soneto é a coroa, a coroa verdadeira, porque é composta dos catorze versos que começaram e terminaram os outros, sendo o 1º verso da coroa o que terminou o 1º soneto da série e o fecho o verso que a começou”. Por fim, haveria uma forma mais elaborada ainda, cuja diferença se dá por conta do 15º soneto ser iniciado pelo último verso do último soneto, o segundo verso é o 13º verso do 13º soneto, e assim por diante, e, ao final, o 15º soneto é um acróstico. Esta última forma foi praticada por José Peixoto Júnior.

questão. O pretexto para a composição do poema *A derradeira injúria* é o centenário de Marquês de Pombal, cuja lembrança imediata remete à reconstrução da cidade de Lisboa, após o terremoto de 1755, que devastou grande parte da cidade. Como parte do plano de reconstrução, foi necessária a organização de uma grande oficina que coordenasse os projetos de engenharia e arquitetura, e, com isso, Pombal cria a *Casa do Risco das Reais Obras Públicas*. Seu primeiro dirigente foi Eugénio dos Santos (1711-1760), que, juntamente com Carlos Mardel (1696-1763) desenvolvem a planta topográfica⁵⁶ que orientaria o projeto escolhido para a reconstrução da cidade de Lisboa, datada de 12 de junho de 1758. Uma das características principais dessa planta são suas linhas retas, e a distribuição simétrica dos bairros e dos quarteirões, o que oferecia uma visão funcional e regular da cidade. Analisando-a por cima, a nova Lisboa é concebida como um todo, planejada, e passaria a impressão de uma organização equilibrada e proporcional. No entanto, por baixo da rigidez da engenharia, que adquiria traços militares, visto que os engenheiros também o eram, a grande inovação que sustentava as novas construções era uma estrutura maleável e flexível que visava suportar novos impactos sem ruir. No miolo das casas escondia-se uma estrutura arqueável antissísmica, de nome Gaiola Pombalina, e foi a base da reedificação de Lisboa.

Obviamente, nossa intenção não é forçar um paralelo perfeito entre a concepção do poema e a reconstrução pombalina de Lisboa. Porém, pensar essa aproximação, sugere dois ângulos de visão interessantes. O primeiro, uma visão geral, em que prevalece a simetria e a organização. Nessa visão, o conjunto dos poemas assemelha-se à planta da nova Lisboa, racionalmente pensada, retilínea e, de certa maneira, bem enquadrada ao meio. Outro, um olhar mais aproximado, que desperta as deformidades inerentes de uma cidade, com seus desníveis, rupturas, partes altas, partes baixas, apesar da tentativa de padronização. Nesse sentido, mesmo alinhado, há um movimento orgânico que pulsa de forma desordenada, que não necessariamente flui numa única direção. Há um vaivém, um fluxo contrário, que ora avança, ora retrocede, e é nessa imperfeição que emerge a vida da cidade. É no caos cotidiano que se constrói a narrativa das pessoas. E, de certa maneira, é o mesmo caos que se percebe quando nos aproximamos do poema.

Em *Na sala de aula – caderno de análise literária*, ensina-nos o professor Antonio Candido:

No nível profundo, a análise de um poema é frequentemente a pesquisa das suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam

⁵⁶ Ver anexo 11.

até desorganizar o discurso; mas na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética.

Especificando o seu conceito de *plurisignation*, diz Philip Wheelwright que ele consiste no

fato de que um símbolo expressivo tende, em qualquer ocasião em que se realize, a conter mais de uma referência legítima, de tal maneira que o seu significado próprio é uma tensão entre duas ou mais direções de força semântica.

Embora se refira ao aspecto especificamente semântico de cada palavra, essa formulação serve para abranger, em sentido amplo, os aspectos estruturais. (p. 30).

Se olharmos à distância, estruturalmente *A derradeira injúria* parece uma construção rigorosamente organizada. À medida que nos aproximamos do poema, uma nebulosa vem aturdir a visão límpida e equilibrada de sua forma. No fundo, o que emergem são as suas tensões, tanto da parte estética, quanto do discurso. Expor essas tensões e assimilar o modo de organização e a unidade que o conjunto de poemas estabeleceu é entender que em grande parte das vezes o texto poético é justamente o conflito entre a conformação das palavras e sua natureza criadora, entre a expressão engendrada e o impulso de um caos criativo.

Da mesma maneira que Pombal reconstruiu a cidade, reedificando-a depois da destruição que desordenou Lisboa, o poema *A derradeira injúria* aparenta ter uma arquitetura em sua construção, edificando um texto simétrico no todo, mas ao mesmo tempo plástico, que, quando examinado mais de perto, deixa evidenciar certas irregularidades e maleabilidades. Essa oscilação do discurso, reforçada pela alternância de vozes, somada às várias arestas que o texto aparenta, representa bem o conteúdo do poema, ou melhor, a figura retratada, polêmica por excelência e ao mesmo tempo unificadora em suas contradições.

2.3. Visão geral

Publicado em 1885, o conjunto de sonetos intitulado *A derradeira injúria* é composto por quatorze sonetos, e, como se disse, imediatamente nos chama atenção sua estrutura: são 14 unidades de 14 versos, metrificados e rimados. Em termos literários, percebe-se uma organização clássica, pelo apuro na composição e simetria na disposição da matéria, características que permeiam a obra poética de Machado de Assis. Além do título, o poema possui epígrafe e os sonetos são numerados de I a XIV, estando ligados entre si, ou seja, a leitura separada ou fora do conjunto prejudica a compreensão plena de cada um deles.

Uma das características mais evidentes é a presença de duas vozes. A primeira voz pertence ao eu lírico do poema, cujo discurso concentra-se principalmente no momento histórico do episódio da profanação dos restos mortais do Marquês de Pombal, realizada pelas tropas francesas comandadas pelo marechal André Masséna, após a invasão da igreja de Nossa Senhora do Cardal⁵⁷. Cronologicamente, o fato principal ocorreu entre os anos de 1810 e 1811, época da terceira invasão francesa, cujo período mais abrangente é tido como Guerra Peninsular (1807-1814), que se insere, por fim, nas chamadas Guerras Napoleônicas (1803-1815). O eu lírico, que utiliza a terceira pessoa gramatical em seu enunciado, visualiza este momento histórico, isto é, o tempo presente do poema situa-se no início do século XIX.

Porém, o olhar do eu lírico é interrompido entre os sonetos III e IX, quando surge outra voz. É importante perceber que é o eu lírico que cede lugar a essa segunda fala, isto é, dá a palavra à voz, que exerce papel próximo de um orador. Chama atenção, também, o fato de que se trata de uma voz que já não pertence mais ao âmbito terreno, isto é, a voz que surge no poema é póstuma, é uma voz defunta. Não podemos deixar de considerar a aproximação que se dá com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, nesse procedimento. Apesar de não estarmos relacionando prosa e poesia, neste caso é necessário, visto que o romance fora escrito no mesmo período que o poema, com diferença mínima nas datas de publicação. Machado, de certa maneira, trabalha um esquema similar, implicando em *A derradeira injúria* algo que, na prosa de ficção, foi chave para sua eclosão: falar a partir do ponto de vista do outro.

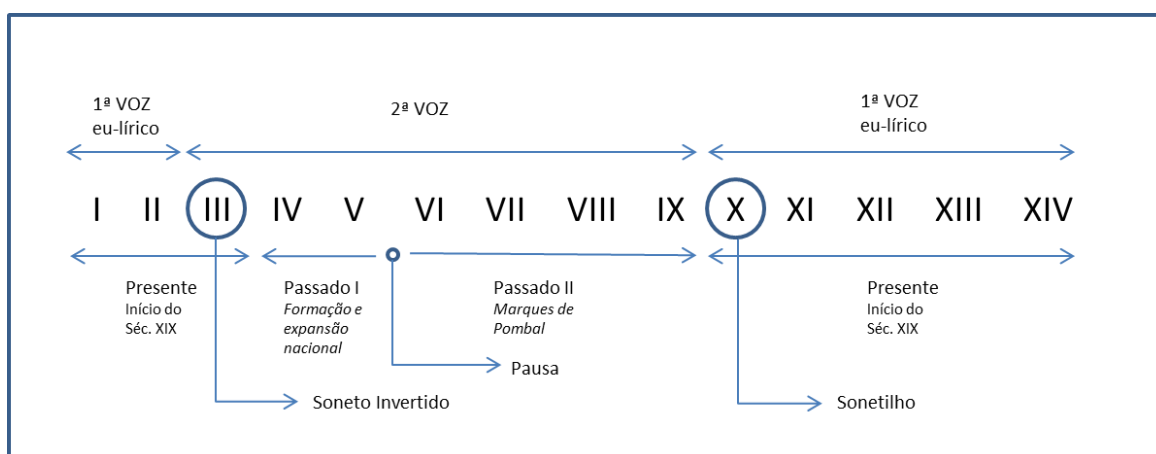
Inicialmente, essa voz visualiza e constata a situação dramática de Portugal diante da guerra com os franceses. A partir do quarto soneto, sua fala retoma uma abordagem histórica

⁵⁷ Marquês de Pombal foi enterrado na igreja de Nossa Senhora do Cardal, do extinto convento de Santo Antônio, na vila que leva seu nome. No início do século XIX, durante a terceira invasão francesa, as tropas do marechal Masséna transformaram o convento em quartel, profanaram o túmulo e abandonaram os restos do Marquês no chão da igreja. Em 1923 seus despojos foram trasladados para a igreja da Memória, em Lisboa.

de Portugal, conduzindo nossa visão para um passado mais remoto, também dividido em dois momentos: o primeiro, cronologicamente mais afastado, remete à formação da nação portuguesa e sua expansão na época das *Grandes Navegações*, e compreende os sonetos IV e V; o segundo momento se concentra no tempo do Marquês de Pombal, cujas realizações são referenciadas nos sonetos VI, VII, VIII e IX.

Além da utilização de duas vozes e de três períodos históricos diferentes, há duas rupturas formais ao longo do poema. A primeira, no terceiro soneto, cuja estrutura é invertida, ou seja, troca-se a posição dos quartetos pela posição dos tercetos. A segunda, no soneto X, em que o recuo métrico o transforma em um sonetinho.

Para facilitar a visualização dessa organização, ilustramos a estrutura do poema com o quadro abaixo:



Dessa maneira, fica demonstrado que o poema divide-se em três partes. Para nosso estudo, optamos por priorizar a alternância das vozes como pontos de corte, que nos parece ser a forma mais clara: primeira parte, sonetos I e II; segunda, sonetos III a IX; parte terceira, sonetos X a XIV. Adjunta a essa divisão, sugerimos que há dois planos descritivos: no primeiro plano (partes 1 e 3), como se disse, o tempo do poema é o presente, e o discurso concentra-se na guerra, na invasão francesa, na invasão do templo e na violação do túmulo do marquês. Porém, dentro desse plano, há outro (parte 2), que abarca os feitos históricos desde d. Afonso Henriques e vai das origens do reino até o tempo de D. José I e seu ministro, recuperando a visão do passado. Do ponto de vista formal, o soneto III e o soneto X representam dois momentos de ruptura, estabelecendo três núcleos que, somados, preenchem a leitura do poema em sua totalidade.

2.4. Sistema e construção

Na composição dos sonetos, todos podem ser considerados tetraestróficos, com dois quartetos e dois tercetos. Há predomínio do verso alexandrino (166 versos), porém, nota-se a presença de versos de quatro (4 versos), seis (2 versos), sete (10 versos) e oito (14 versos) sílabas poéticas. Além disso, ocorre grande variação no esquema de rimas, que vai de quatro a sete ecos e se diferencia em quase todos os sonetos, com exceção do primeiro e do terceiro, que apresentam o mesmo esquema, mas são espelhados. Quase a totalidade das rimas são graves. Apenas no décimo soneto há a presença de rima aguda, no final de cada estrofe, cujos quadrissílabos terminam com o ditongo *-ão*.

Soneto I	A B B A	A B B A	C D C	D C D
Soneto II	A B B A	A B A B	C D D	C C D
Soneto III	A B A	B A B	C D D C	C D D C
Soneto IV	A B A B	A C C A	D E E	D F F
Soneto V	A B B A	C D D C	E E F	G F G
Soneto VI	A A B B	C D D C	E F E	F G G
Soneto VII	A B B A	C C D D	E F G	G F E
Soneto VIII	A B A B	B C B C	D D E	F F E
Soneto IX	A A B B	C C D D	E E F	F G G
Soneto X	A A B C	B B A C	D D C	E E C
Soneto XI	A B B A	A B B A	C D E	C E D
Soneto XII	A B A B	C D D C	E F G	G F E
Soneto XIII	A B B A	C D D C	E E F	G G F
Soneto XIV	A B B A	C D D C	E F E	F F E

O ritmo do poema, aparentemente, exibe pouca uniformidade, visto que não há padrão de tônicas repetindo-se verso a verso. Em determinados momentos, acentua-se o tom prosaico, que reforça a noção de oralidade. Por exemplo, na passagem do soneto I para o soneto II, a

utilização do advérbio “ora”, no sentido de “agora”, parece quebrar a sequência rítmica com tônica na primeira sílaba:

Ora, na solitária igreja em que se há posto

Em outros pontos, a leitura mais truncada do verso se mostra reflexo de uma conjugação de tônicas, como ocorre no soneto XIV, onde se percebem três e até quatro sílabas fortes em sequência:

	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
S. XIV / v. 01	As	sim	pois	na	da	fal	ta à	gló	ria	des	te	mun	do
S. XIV / v. 12	E	de	ram	ta	eis	te aí	ó	gran	de in	vul	ne	rá	vel

E, outra característica em que se sobressai a quebra rítmica é decorrente da pausa ou digressão em determinados trechos do poema, como a primeira estrofe do sexto soneto:

E depois de um silêncio: — “Um dia, um dia, um dia
 Houve em que nesta nobre e antiga monarquia
 Um homem, — *paz lhe seja e a quantos lhe consomem*
A sagrada memória, — houve um dia em que um homem,

No entanto, um olhar mais atento faz-nos perceber que há, sim, um aspecto regular na composição, obedecendo rigorosamente à construção do verso alexandrino difundido na época⁵⁸. Em todo o poema, o verso de doze sílabas constrói-se a partir de dois hemistíquios, ou seja, pode ser dividido em duas partes, com tônica sempre na sexta sílaba poética de cada hemistíquio. Porém, estas partes nem sempre possuem unidades de sentido independentes entre si, sendo que o verso deve ser lido em sua totalidade para alcançar certa completude de sentido:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
S. II / v. 14	Mur	mu	ra	dos	a	ME	do as	có	le	ras	e os	PRAN	tos

⁵⁸ Em nosso entendimento, a explicação mais adequada para o verso alexandrino português é a proposta de Adriano Lima Drummond e José Américo de Miranda Barros, no artigo “O alexandrino português” in: *O Eixo e a Roda*, 2007. No caso do verso machadiano, optou-se por considerar o padrão agudo ou francês de contagem das sílabas, defendido por Antônio Feliciano de Castilho e difundido por outros poetas, como Olavo Bilac, em seu *Tratado de versificação*. Nesse modelo, contam-se as doze sílabas poéticas de ponta a ponta, sendo que a cesura recai na sexta sílaba poética, tornando o verso dodecassílabo composto de dois versos menores de seis sílabas, chamados de hemistíquios. Entendemos que há duas diferenças principais do padrão agudo para o grave: 1) Unidade de sentido; 2) Contagem silábica na cesura do primeiro hemistíquio. No agudo, a unidade de sentido importa na totalidade do verso, e não em cada hemistíquio isoladamente; a integridade da palavra no primeiro hemistíquio grave (quando terminado por paroxítona) é rompida, visto que a sílaba átona que se segue à última tônica deve ser ligada ao segundo hemistíquio por sinalefa.

Entendemos que Machado de Assis opta pela proposta de Antônio Feliciano de Castilho e utiliza o verso alexandrino francês, que, inteiro, pode ser composto de quatro, cinco ou seis pés. Neste poema, as combinações rítmicas de cada hemistíquio, no geral, se fazem com as tônicas em: 2-6; 3-6; 4-6; 2-4-6, sendo que não necessariamente ocorre a repetição no mesmo verso, isto é, o primeiro hemistíquio pode conter um andamento e o segundo, no mesmo verso, outro.

	01	02	03	04	05	06		01	02	03	04	05	06		
S. II / v. 14	Mur	mu	ra	dos	a	me		do as	có	le	ras	e os	pran	tos	3-6 / 2-6
S. I / v. 09	O	gau	lês	que	per	se		gue o	bre	tão	que	de	fen	de	3-6 / 3-6
S. VII / v. 04	Da	co	bi	ça	da	gló		ria e	da am	bi	ção	do	man	do	3-6 / 4-6
S. VI / v. 01	E	de	pois	de um	si	lên		cio um	di	a um	di	a um	di	a	3-6 / 2-4-6
S. IX / v. 02	Pu	des	ses	e	mer	gir		das	en	tra	nhas	da	mor	te	2-6 / 3-6
S. I / v. 04	Que em	vi	vas	le	tras	de ou		ro e	lá	gri	mas	fla	me	ja.	2-4-6 / 2-6
S. I / v. 07	E	no	vas	prai	as	bus		ca e	no	vas	prai	as	co	me,	2-4-6 / 2-4-6

Porém, ao longo do poema, não raro aparecem variações que fogem a esse padrão:

	1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6		
S. III / v. 12	Pug	na es	tra	nha;	não	tens		a	gló	ria	der	ra	dei	ra	1-3-6 / 2-6
S. III / v. 1	e	di	zi	a es	sa	voz		Eis	Lu	si	tâ	nia a es	pa	da	3-6 1-4-6

Tais variações nas posições das tônicas ou mesmo o emparelhamento das tônicas final e inicial do primeiro e do segundo hemistíquio não prejudicam a integridade da forma do verso alexandrino, pois, como dito anteriormente, a condição principal que o caracteriza, no padrão adotado, é que haja tônica na sexta sílaba poética de cada hemistíquio⁵⁹. No poema, em nenhum momento, essa regra é rompida ao longo dos 166 versos de doze sílabas.

A respeito do ritmo, Cláudio Murilo Leal observa que:

O verso de doze sílabas insufla uma cadência marcada por largos haustos, exigida para uma elocução contínua do texto, com um mínimo de pausas. Ao contrário do heptassílabo, verso de sete sílabas, que se adapta ao natural compasso respiratório, o bom uso do alexandrino exige uma leitura com um mínimo de conhecimento da arte declamatória, mesmo se o poema é lido em silêncio (pois o ritmo é também *cosa mentale*, como disse da pintura Leonardo da Vinci). É preciso ler as sutis notações

⁵⁹ Said Ali, no livro *Versificação portuguesa*, capítulo *Verso Alexandrino*, confirma a proposta de que se pode combinar qualquer esquema rítmico entre os hemistíquios, desde que haja acentuação na 6ª e na 12ª sílabas poéticas. A única restrição é que o teórico não considera a contagem 2-6 entre as possibilidades rítmicas do hemistíquio, e propõe apenas quatro esquemas: 2-4-6, 3-6, 1-4-6, 1-3-6.

rítmicas, como a produzida pelo *enjambement*, (encadeamento), ao completar o significado de um verso no verso seguinte. (p.139)

Sem dúvida, o *enjambement* é um dos recursos mais utilizados por Machado de Assis, e aparece constantemente em *A derradeira injúria*. Ao mesmo tempo que o poema mantém a forma fixa do soneto e obedece ao padrão de construção do alexandrino adotado, o encadeamento presente de forma recorrente nos dá a sensação de movimento, certa cadência quanto ao andamento da leitura. Vejamos a passagem do primeiro soneto para o segundo:

Dentre os mortos da história *um só único vulto*
*Não ressurg*e; um Pacheco, um Castro não atende;
 E a cobiça recolhe os despojos do insulto.

*

Ora, na solitária igreja em que se há *posto*
O féretro, se alguém pudesse ouvir, *ouvira*
Uma voz cavernosa e repassada de ira,
 De tristeza e desgosto.

No terceto, por exemplo, o *enjambement* ou cavalgamento do primeiro para o segundo verso não é seguido no terceiro. Enquanto a leitura do primeiro salta ao segundo em busca do sentido, a pontuação marcada no segundo verso encerra o recurso, quebrando a leitura e de certa forma isolando o último verso na estrofe, cujo sentido aparece pleno em si mesmo. Já no quarteto seguinte, o encadeamento dos versos faz a leitura persistir no movimento contínuo, por toda estrofe. Esse é um motivo fundamental para que, mesmo sendo um conjunto relativamente extenso, considerando-se que são catorze sonetos, o poema não perca coesão, embora fragmentado. A unidade da estrutura geral se mantém, em parte, pela mobilidade com que um verso galga ao outro. O recurso é oportuno à natureza do texto, pois propicia maior liberdade dentro de um padrão limitado pela forma e rígido na construção.

Outro traço que reforça a noção de encadeamento é a utilização do conectivo “e” entre os versos. Ao todo, 5 sonetos e 28 versos iniciam-se com a conjunção coordenativa, isso sem contar quando aparecem no interior dos versos. Com sentido de adição, esse recurso permite desenvolver um raciocínio contínuo e progressivo, principalmente a partir do décimo soneto, onde se concentra a maior parte desses conectivos. Eles provocam a percepção de que os sonetos estão interligados, e fortalecem a ideia de unidade do conjunto, assim como o tom narrativo. Eles também reforçam a noção de que os fatos apresentados ao longo do poema vão

se sucedendo e sendo somados, o que acaba por aumentar a tensão no decorrer da leitura, a ponto de atingir um *clímax* no momento em que os restos mortais do ministro são profanados pelos franceses – ao final do poema.

Por fim, nota-se no poema uma forte marcação em relação à pontuação. Os versos que não terminam em ponto final, vírgula, ponto e vírgula ou exclamação, tendem a encadear-se sintaticamente nos versos seguintes. E a pontuação não ocorre apenas ao final do verso, mas em determinados pontos em seu interior, inclusive com a utilização de travessão. Essa forte presença de sinais gráficos indica novamente que a leitura se caracteriza por períodos sintáticos, mais do que pelo andamento compassado ou ritmado que se vê em esquemas poéticos que priorizam o ritmo uniforme dos versos. Em termos de sistema, há unidade e critério na escolha formal, porém a construção do poema não é homogênea, mas cheia de arestas.

CAPÍTULO III

ANÁLISE

1.1. Pré-texto

O título “A derradeira injúria”⁶⁰ apresenta algumas particularidades. A primeira delas é que acompanha a expressão o artigo definido “a” - o que, evidentemente, serve para definir, delimitar o assunto, isto é, anunciar que aquilo que se segue refere-se a um caso específico, particularizado, como que dizendo ao leitor que não lhe será apresentada uma injúria qualquer, mas sim uma injúria única, a derradeira. Essa construção recupera um tanto de um elemento trágico, pois há nesses termos a antecipação de uma ação. Cria no leitor a expectativa de que irá acontecer algo, criando, até certo ponto, alguma expectativa, o que realça o aspecto dramático.

No significado da expressão, o poeta antecipa que irá abordar um tema decisivo, algo que encerra determinado acontecimento ou sequência de acontecimentos. Desdobrando-se o sentido de “derradeira”, a palavra carrega a noção de “última”, mas também de “extrema”, de “exagero”; traz a impossibilidade de se ir além de determinado ponto, ou seja, quando o limite foi atingido e dali em diante não é possível mais seguir adiante; inclusive, pode conter o conceito de “resíduo”, isto é, depois de tudo, resta apenas aquilo que é derradeiro. Na escolha desse adjetivo, o autor reforça o significado do substantivo “injúria”, que não só carrega o sentido de “ofensa”, como significa também “violação da dignidade”, e pode insinuar “injustiça”.

Somados seus significados, o título estabelece um ato final, a última ofensa ou violência a que foi submetido um indivíduo. Na história do Marquês de Pombal, essa violação parece atingir também o papel que este homem se propôs assumir, para si e para o mundo. E dizemos papel porque a injúria não é cometida diretamente ao sujeito físico, que viveu historicamente,

⁶⁰ A expressão *derradeira injúria* não é inédita na obra de Machado de Assis. Antes, já havia sido utilizada no poema *Potira*, de *Americanas* (1875), cuja primeira publicação foi em 1870 no *Jornal do Comércio*:

Do longo peito lhe murmura o ódio
 Surdo, como o rumor da terra inquieta,
 Pejada de vulcões. Os lábios morde,
 E, como *derradeira injúria*, à face
 Do executor lhe cospe espuma e sangue.

mas àquilo que a figura do ministro e do homem Sebastião José de Carvalho e Melo representa. Já morta, a pessoa real não está mais sujeita a ofensas, nem a injustiças ou violações, porém havia ali a representação de um poder, através dos despojos que permaneciam, e são estes restos materiais guardados no túmulo que sofrem a ação da injúria, o que também explica a ideia de derradeira, já que eram os últimos resquícios materiais da vida que existiu. Com a profanação, não se afetam somente os restos mortais, mas, também, aquilo que eles simbolizam, ou seja, é um ataque direto a um objeto sagrado (túmulo), e indireto, que transcende o sujeito físico e direciona-se para sua memória e reputação.

Machado escolhe um título no melhor sentido da palavra, isto é, emprega um termo preciso, que multiplica as possibilidades de leitura e insere profundidade no tema. Com argúcia, o título vai além de uma simples identificação e passa a contribuir literariamente para a peça como um todo, demonstrando um elevado cuidado para com a qualidade do texto já em seu ponto de partida.

*

Segue-se ao título uma epígrafe, cuja referência vem explícita abaixo, e informa que foi tomada ao canto VII, estância 81, de *Os Lusíadas*, de Camões: “E ainda, ninfas minhas, não bastava...”, cuja diferença para o original se dá apenas pela colocação de reticências ao final do verso. A habilidade de Machado de Assis em incorporar aos seus textos citações das mais variadas fontes de leitura, com um olhar agudo e com grande inteligência, é notoriamente tida como um mérito do escritor. O estudo mais sistemático desse tema foi realizado por Marta de Senna⁶¹, cujos trabalhos resultaram em um importante acervo⁶² de citações e alusões nos romances e contos de Machado, mas que não abrange a obra poética, teatral e crítica. Recentemente, pela Universidade Federal de São Carlos, foi defendida a dissertação de mestrado *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis*⁶³, por Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso, que se concentra apenas na produção poética do autor. É um trabalho de fôlego que organiza e oferece interpretações pertinentes para as epígrafes dos três primeiros livros de poesia de Machado – *Ocidentais* não possui nenhuma epígrafe e por isso não foi

⁶¹Ver: *O olhar oblíquo do Bruxo* (2. ed. ver. e mod. 2008) e *Alusão e zombaria* (2. ed. rev. e aum. 2008); e organizou outros dois: *Machado de Assis – cinco contos comentados* (2008) e *Machado de Assis e o outro: diálogos possíveis* (2012, organizado em colaboração com o professor da USP Hélio de Seixas Guimarães).

⁶² Este acervo está disponível no site <http://www.machadodeassis.net>, acessado em 15/04/2017.

⁶³ MIASSO, Audrey Ludmilla do Nascimento. *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis*. Mestrado: Universidade Federal de São Carlos, 2016.

considerado – mas que não realiza a análise mais aprofundada das poesias dispersas, que não foram incorporadas pelo poeta em seus livros, como é o caso de *A derradeira injúria*.

A referência mais ampla em relação a esta epígrafe foi localizada na tese de doutorado de Marcelo Sandmann⁶⁴, defendida na Unicamp, em 2004, cujo trabalho estuda a presença portuguesa na obra de Machado de Assis. Vale a pena observar na totalidade o que aponta o autor da tese sobre o trecho do poema de onde a epígrafe foi retirada:

O esforço extremo que reclama a devida recompensa faz ouvir sua voz nesta terceira invocação, pontuando-a com um tom de lamento acerbo que assume cores de crítica humanística incisiva inexistente nas outras, e poucas vezes manifestada ao longo de *Os lusíadas*. As estâncias que se seguem, sublinham o confronto do poeta com seus contemporâneos portugueses, mais especificamente as elites governantes, a quem, em última instância, é endereçado todo o poema como exemplo máximo de sentimento patriótico e louvor do passado heroico e guerreiro. A ausência do devido “prêmio” pela realização do canto épico (est. 81), o escasso favor reservado à arte literária em Portugal de modo geral (est. 82), a corrupção que grassa entre a classe dirigente (est. 83-86), o firme propósito de cantar tão somente aqueles que têm real merecimento (est. 87) são tópicos que o verbo agora virulento do poeta vem espicaçar.

O verso camoniano que Machado utiliza em epígrafe vem justamente do início deste segundo segmento da dedicatória (1º verso da estância 81). As reticências pospostas a esse único verso reproduzido parecem dar a entender que todo o trecho subsequente, afinal, estaria aí implicado, todo ele, portanto, subentendido na mesma dedicatória. Machado constrói seu encômio ao Marquês de Pombal em diálogo estreito com um dos trechos mais críticos de *Os lusíadas* (crítico no sentido da já referida crítica humanística, mas crítico também por representar um momento de grande tensão interna no edifício ideológico da própria epopeia, predominantemente reservada ao elogio nacional, com poucas fissuras em sua estrutura). Sugere, numa mão, que o mesmo Pombal estaria apto a ombrear com aqueles outros heróis celebrados por Camões, em claro conflito com a decadência e corrupção dos pósteros, vítima, ele também, do medíocre estado em que viera mergulhar o reino. Aproxima-o, noutra mão, do próprio Camões, cujo feito (a elaboração da epopeia, exemplo maior de amor patriótico) não teria encontrado o prêmio merecido, e cuja vida, afinal, em seu desfecho, estaria também sob o signo do infortúnio. (p.349).

Para os leitores afeitos a *Memórias póstumas* e aos contos e romances da “segunda fase” é sempre um tanto perturbador entrar em contato com tais incursões altamente “oficiais” de Machado. “A Derradeira Injúria” é poema, como se viu, de 1885, portanto já plenamente situado dentro do período maduro do escritor. Ele não se furtava, como mais de uma vez aqui se tem observado, a pôr sua pena a serviço de celebrações oficiais (posto que sobretudo aquelas de caráter literário: necrológios, comemoração de centenários, inauguração de monumentos etc.).

No caso em questão, registre-se, de qualquer modo, que a personagem homenageada era, àquela altura, entrevista afinal como um representante do Século das Luzes no mundo luso-brasileiro, figura relacionada (mesmo que revisões histórico-críticas pudessem relativizar tal papel) à superação de estruturas sócio-culturais obscurantistas e obsoletas (ainda uma vez: “E começaste o duro ofício / Contra o que era caduco e contra o que era informe.”). E, ao remeter precisamente àquelas passagens camonianas de *Os lusíadas*, Machado como que subscrevia as mesmas reflexões amargas de Camões a propósito da condição do escritor e do estado geral de corrupção

⁶⁴ SANDMANN, Marcelo. *Aquém-além mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*. Doutorado: Unicamp, 2004.

e declínio do país, em alguma medida atualizando-as. Na urdidura profunda de um poema inequivocamente menor, vislumbram-se muitas vezes nexos intertextuais que podem sempre dizer mais do que o que a princípio se leria na superfície.

É correta a observação de Sandmann quanto ao uso das reticências na epígrafe, que sugere a continuação da leitura. Se avançarmos nas estrofes, até a estância 87, a crítica de Camões parece coincidir com o pensamento de Machado a respeito de dois conceitos importantes para o escritor: o sentido de poder e de glória. Além de ilustrar o poema, deixa sugestivo o olhar desconfiado que Machado demonstrava sobre essa questão. Refletindo sobre a epígrafe, percebe-se, nos versos do poeta português, um tom de contestação e recusa em relação ao poder ambicionado no mundo, principalmente quando este é objeto de interesse pessoal e em certa medida impositivo à nação. O exercício do poder carrega, por trás, o vício, que se opõe à noção de virtude e denota, antes de tudo, a perversão moral e narcisista daquele que se deixa corromper ou iludir pelo simples desejo torpe do exercício do mando. A recusa do poeta em cantá-lo demonstra sua atitude moral, antes de tudo. Sem querer precipitar a análise, essa reflexão auxilia a compreender um ponto de vista de Machado sobre essa questão, visto que por maior que seja o poder em vida, sua permanência na posteridade e seu verdadeiro reconhecimento são questionáveis; afinal, para o escritor, é no exercício da arte que a história se perpetua, e somente essa permanência carregaria o sentido da verdadeira glória. O julgamento de valor recai, então, sobre aqueles que realmente merecem ser lembrados. Na visão do poeta, são os heróis da pátria e do povo, que serviram à pátria e ao seu povo, e cuja honra antecede o valor da própria vida. Não os homens de poder, mas os homens de virtude. São esses que o poeta se compromete a cantar e propagar aos séculos futuros.

No entanto, pensamos que seja precipitada a conclusão de que Machado considera Pombal apto a ombrear com os heróis celebrados por Camões e, por fim, ao próprio poeta português. Contrário a isso, Pombal parece-nos muito mais próximo da figura criticada por Camões, cuja ânsia de poder prevalece em relação à virtude, e confunde o que é terreno com o que é perpétuo. E mesmo nas histórias pessoais de Camões e de Pombal, se eles assemelham pelo fato de não terem tido o desejado reconhecimento em vida e, em seu fim, padecerem vitimados sob o signo do infortúnio, há um abismo entre a obra e a compreensão da figura de cada um. Camões entra para a história pela instância da *arte*, enquanto Pombal pelo exercício da *política*. Parece-nos que essa distinção é clara no ponto de vista de Machado e, se ele opta por colocar este trecho do poema épico como epígrafe, antes de um elogio gratuito, trata-se de uma citação sugestiva, que insinua, não tanto com ironia, mas sim com gravidade, o olhar desconfiado e agudo com que o autor analisa a história e seu tempo.

Diante disso, é necessário acrescentarmos argumentos em função da utilização da epígrafe. No levantamento feito por Audrey Miasso, em resumo, temos em torno de 60 textos poéticos epigrafados na obra de Machado de Assis. Curiosamente, e isso foi percebido pela pesquisadora, a maioria se concentra em seus primeiros livros de poemas. Se mantivermos o corte realizado na *Apresentação do poema*, deste trabalho, há um único poema em que Machado coloca epígrafe, após o ano de 1875: *A derradeira injúria*. Mas, além de remeter a um trecho crítico de *Os Lusíadas* e, com isso, refletir sobre tópicos sensíveis como o reconhecimento e a posteridade, parece haver uma intencionalidade a mais por parte de Machado. Primeiro, por retomar apenas nesta peça a utilização de epígrafe, e, segundo, por citar Camões.

Como vimos anteriormente, o centenário de Pombal não foi um fato isolado no começo da década de 80. Dois anos antes, comemorou-se o tricentenário da morte do poeta português. De certa maneira, Machado de Assis, ao epigrafar o poema dedicado ao Marquês de Pombal com um verso de *Os Lusíadas*, amarra em um mesmo trabalho os dois centenários, o literário e o político⁶⁵. Claramente, para Machado era mais coerente tanto aceitar quanto se manifestar em relação ao centenário de Camões. Porém, ao reunir os dois eventos no poema, não só demonstra reconhecimento na importância que há em relação à figura do Marquês de Pombal, como exprime certo respeito pelo homem cuja biografia é surpreendente em sua contradição, e também pelo alcance que ele obteve; ele, que não sendo propriamente da realeza, alcançou o apogeu de governar o reino e empreender tantas mudanças diante de tantas adversidades.

Ao mesmo tempo, o texto crítico de Camões que se desdobra pela epígrafe apresenta um antagonismo diante do objeto literário em si, que a própria composição dos sonetos evidencia. Recuperando a estância 84, lemos os seguintes versos:

Nem creias, Ninfas, não, que a fama
A quem ao bem comum e do seu Rei
Antepuser seu próprio interesse,
Imigo da divina e humana Lei.
Nenhum ambicioso, que quisesse
Subir a grandes cargos, cantarei,
Só por poder com torpes exercícios
Usar mais largamente de seus vícios.

⁶⁵ É necessário mencionar que Rui Barbosa, cujo discurso do centenário foi publicado, na sequência, em livro, também inicia seu texto com uma epígrafe de Camões: “Onde a terra se acaba, e o mar começa”. Por mais três vezes o orador irá recorrer ao poema épico para ilustrar seu elogio e, ao final do discurso, ombreia de maneira objetiva o ministro e o poeta português. Nesse discurso, fica evidente que seu autor pretendeu aproximar as duas figuras em função do louvor ao estadista, e as citações pendem para o lado do encômio sem a contrapartida de um viés crítico.

No mínimo, a estrofe gera certo desconforto, pois se torna difícil desassociar a imagem de Marquês de Pombal do alvo de poeta português. Nesse sentido, parece haver diante de nós mais um pouco do ingrediente da tessitura deste trabalho poético: a ambiguidade. É na ambiguidade que o sentido do poema adquire profundidade e se revela maior.

3.2. Soneto I

Vês um féretro posto em solitária igreja?
Esse pó que descansa, e se esconde, e se some,
Traz de um grande ministro o formidável nome,
Que em vivas letras de ouro e lágrimas flameja.

Lá fora uma invasão esqualida braceja,
Como um mar de miséria e luto, que tem fome
E novas praias busca e novas praias come,
Enquanto a multidão, recuando, peleja.

O gaulês que persegue, o bretão que defende,
Duas mãos de um destino implacável e oculto,
Vão sangrando a nação exausta que se rende;

Dentre os mortos da história um só único vulto
Não ressurgiu; um Pacheco, um Castro não atende;
E a cobiça recolhe os despojos do insulto.

O primeiro soneto do conjunto é, formalmente, o mais tradicional que veremos ao longo das análises. Seu esquema revela um padrão clássico de rimas: ABBA / ABBA / CDC / DCD, mantendo a estrutura nos quartetos e alternando as rimas nos tercetos, totalizando quatro ecos. Todos os versos são alexandrinos⁶⁶, sendo que os quartetos se compõem, cada um, de um período sintático completo, e os tercetos de um terceiro período. A pontuação ao final dos versos é bastante clara e marcada, sendo que o único verso que não possui marcação – o décimo segundo – estende seu sentido ao começo do verso seguinte.

O ritmo não se repete verso a verso, mas possui uniformidade. Principalmente nos tercetos, pois todos os hemistíquios são feitos com tônicas em 3-6, com exceção do segundo hemistíquio do verso 11 e do verso 13. No entanto, a quebra do ritmo destes dois versos é atenuada, pois coincide com a rima interna em eXAUStA e CASTro. Ou seja, apesar de não manter a composição em anapesto dos demais hemistíquios, pois a tônica é antecipada para a oitava sílaba poética, a rima aberta estende seu som que, de certa maneira, preenche a leitura.

Quando passamos à esfera das significações, encontramos características de outra natureza: o primeiro verso é uma interrogação. Por si só, já se revela singular, pois é raro um poema, mesmo de caráter narrativo, iniciar-se com uma pergunta, sendo possivelmente o único caso além do primeiro soneto em homenagem a Camões⁶⁷. A esse verso poderíamos atribuir o

⁶⁶ Pelo anteriormente exposto, subentende-se que ao denominar verso alexandrino em *A derradeira injúria*, estamos nos referindo ao padrão francês, proposto por Castilho.

⁶⁷ Machado utiliza bastante a interrogação em suas poesias. Há poemas em que a primeira estrofe compõe um único período interrogativo (como *José Bonifácio*), ou seus versos iniciais (como *Potira*); outros tantos em que

desenho de uma “situação de enunciação”. Mas a principal questão é entender o porquê dessa interrogação, e, para isso, é necessário verificar a quem é dirigida a indagação. Percebe-se que o primeiro verso interpela diretamente o leitor (é a voz do poeta que se dirige diretamente a ele), de tal modo que o fica situado no local da ação. E, se pensarmos apenas na narrativa de primeiro plano (partes 1 e 3 da estrutura proposta), cujo desenvolvimento ocorre no tempo “atual” do contexto histórico do poema, pode-se considerar que sua técnica se assemelha à dos clássicos⁶⁸, pois o poema começa *in medias res*. A narrativa começa com a ação já no meio, visto que a batalha está em desenvolvimento quando o leitor é posto abruptamente no interior da igreja a olhar para o féretro. Dessa maneira, o poema se inicia com um chamado ao leitor pelo eu lírico, o que aproxima seu olhar da matéria em si. Ao introduzir o fio narrativo através do diálogo no presente do indicativo: “Vês um féretro posto em solitária igreja?”, o eu lírico convoca o leitor para o lado de dentro da cena, a visualizar o caixão mortuário contendo os despojos do Marquês de Pombal. Dessa maneira, o poeta (que fala) e o leitor (interlocutor) se acham ficticiamente dentro da igreja.

É importante perceber que o poeta reforça o caráter fúnebre do ambiente. Aquele é o ambiente dos mortos, espaço do descanso eterno, no qual a matéria se esvai ao passo que o espírito repousa. Há uma sensação de quietude no local. A identidade do indivíduo a que se refere o poema é reconhecível apenas pelo nome com o qual se identifica o féretro, onde se mantêm unidos os seus restos mortais. As imagens de “féretro” e “pó” reforçam a percepção de morte, intensificada sonoramente pela aliteração em “s” – que promove o sentido de dispersão –, corroborada formalmente com a *amplificação*⁶⁹, que auxilia na construção da ideia de desaparecimento, como se a matéria estivesse aos poucos sendo consumida à medida que se lê o verso:

Esse pó que descansa, e se esconde, e se some,

Em contrapartida, se a matéria física se consome, há destaque para o nome gravado no túmulo, isto é, para a lembrança histórica do indivíduo. O poeta chega a exaltar o ministro e com certo entusiasmo constrói a imagem do quarto verso: “vivas letras de ouro e lágrimas flameja”. Porém, parece haver uma segunda intenção nessa elevação, pois mais do que um

versos ou estrofes intermediárias iniciam-se com perguntas; mas somente o primeiro soneto dos quatro dedicados a Camões contém uma interrogação que se assemelha a *A derradeira injúria*, isto é, que aparece logo no verso que inicia o poema. No caso do soneto a Camões: “Tú quem és? Sou o século que passa.”.

⁶⁸ *Eneida*, de Virgílio; *Ilíada*, de Homero; *Os Lusíadas*, de Camões.

⁶⁹ Neste caso, *amplificação* refere-se a um tipo de enumeração, figura de linguagem.

simples elogio, talvez a intenção seja representar o senso comum a respeito do Marquês de Pombal. Melhor dizendo, enquanto permanecesse ali, protegidos e guardados seus restos mortais, preserva-se a memória do homem imponente, grande e formidável. Nesse início, o poeta pretende resgatar uma imagem elevada que era a opinião geral a respeito do ministro, representado pelo túmulo que mantinha a matéria – ou o que dela ainda havia – unificada.

Em oposição à primeira estrofe, que se refere ao interior do templo, no segundo quarteto desenha-se a situação para além da igreja. O advérbio “lá” demonstra que o leitor permanece dentro da igreja, e o narrador, de forma onisciente, conta o que acontece do lado de fora. Há uma fronteira em que se separam os dois mundos, o dos mortos (interior) e o dos vivos (exterior). E a batalha que se opõe à invasão armada surge como que a perturbar o repouso sagrado, ou seja, não só se apresenta a invasão territorial, como também a invasão desse universo transcendental. Seria como se o mundo dos vivos viesse nesse instante invadir o mundo dos mortos, replicando a invasão que já ocorria no território português. E a agressividade dos versos reforça a violência, como também a violação, adquirindo um aspecto selvagem e baixo na rima de “fome” com “come”. Muito oportunamente, é interessante notar o ritmo jâmbico do sétimo verso, isto é, com tônicas em 2-4-6-8-10-12, o que concede harmonia imitativa com as palavras “fome” e “come”, transformando-o em um verso “mastigado”; além do que, parece sonorizar o embate e também o marchar da tropa a fim de conquistar o espaço inimigo e espremer a multidão que tenta se defender.

e **NO**vas **PRAI**as **BU**sca e **NO**vas **PRAI**as **CO**me,

Nos tercetos, amplia-se a esfera do assunto: do espaço físico local passa-se ao tempo e à história, mais recente no primeiro terceto e mais remota no segundo. O primeiro terceto evoca a história atual (invasão francesa) e alcança mais de um século (a espoliação de Portugal pela Inglaterra). Ao tempo de Machado de Assis, era forte o sentimento do fracasso histórico de Portugal – provocado pelo que havia de arcaico no pensamento português (neoescolástico), por oposição ao modo moderno e racionalista dos países protestantes e capitalistas. Antero de Quental escreveu sobre a decadência daquele tempo⁷⁰, mas isso já se fazia sentir no tempo do marquês, que lutou contra e reformou o antigo sistema de pensamento e de ordenação administrativa do país. O primeiro terceto coloca essa questão, enquanto o segundo amplia a evocação para os tempos gloriosos, mais remotos. O gerúndio em “vão sangrando” dá ideia de

⁷⁰ *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, escrito por Antero de Quental em 1871.

continuidade, cujo tom carrega o pessimismo da fatalidade em “destino implacável e oculto”, como se o esbulho de Portugal fosse um fado.

As referências abordadas de maneira indeterminada, isto é, “gaulês”, “bretão”, representam, por metonímia, significado estendido, um conceito coletivo. Sabe-se que se trata dos exércitos francês e inglês. O artigo determinado “o”, em cada um dos adjetivos de origem, pode suscitar referência a Napoleão Bonaparte e Artur Wellesley⁷¹, líderes dos respectivos exércitos. Historicamente, o objetivo principal da França nesta guerra seria enfraquecer a Inglaterra com o bloqueio continental, forçando todas as nações europeias a cessarem suas relações comerciais e diplomáticas com a ilha. Portugal, cuja aliança com os ingleses vinha de longa data, manteve-se a favor destes, fazendo com que Napoleão decidisse invadir o país ibérico. Para tanto, necessitava ultrapassar os domínios da Espanha, que, após os revezes no final do século XVIII nas campanhas do Rossilhão e da Catalunha⁷², firmou acordo de paz com a França em Basileia (1795), e cedeu definitivamente à aliança com os gauleses através do tratado de Fontainebleau (1807), posicionando-se agora contra Portugal e Inglaterra. Uma das consequências desses acontecimentos foi a fuga da corte portuguesa para o Brasil, o que resultou na transferência da capital do reino para o Rio de Janeiro. Mesmo sem sua corte, Portugal consegue conter o avanço francês com o auxílio dos ingleses, em especial do general britânico Arthur Wellesley, comandante do exército que expulsou as tropas napoleônicas de Portugal em 1812. Este viria a receber o título de Duque de Wellington ao derrotar Napoleão, definitivamente, na batalha de Waterloo, em 1815. É importante esse relato histórico, pois, ao longo do poema, o posicionamento atual de Portugal, claramente submisso e à mercê da proteção inglesa, irá servir de contraponto a um passado de protagonismo e glória.

⁷¹ Arthur Colley Wellesley (1769 – 1852). Marechal e político britânico, duas vezes nomeado primeiro ministro do Reino Unido. Após a vitória nas guerras napoleônicas, foi-lhe concedido um ducado na França, e passou a ser considerado o 1º Duque de Wellington.

⁷² Com o regicídio de Luís XVI de França, em plena revolução francesa, alguns países europeus, nomeadamente a Inglaterra, a Polónia, a Espanha a que se seguiu Portugal, tomaram providências militares e diplomáticas face ao perigo de um ataque por parte da França. É neste contexto que, com a declaração de guerra da Inglaterra à França, Luís Pinto de Sousa exerceu esforços diplomáticos para firmar uma aliança militar com a Espanha e a Inglaterra. A 15 de Julho foi assinada a convenção luso-espanhola de auxílio mútuo e a 26 de Setembro assinou-se a convenção com a Inglaterra. O Exército português de auxílio a Espanha e com destino ao Rossilhão foi comandado pelo tenente-general João Forbes Skellater e constituído por 6 regimentos de Infantaria e uma brigada de Artilharia com 22 bocas de fogo, num total de 6.000 efectivos. Desta força faziam parte militares de grande prestígio como os marechais-de-campo D. António Soares de Noronha, D. Francisco Xavier de Noronha e D. João Correia de Sá, o conde de Assumar e o coronel Gomes Freire de Andrade, entre outros. A campanha do Rossilhão durou até ao final de 1794. As conquistas de Ceret, Villellongue, entre outras praças trouxeram bastante prestígio aos generais portugueses embora o Inverno de 1793 provocasse a perda de todas as vantagens militares até aí conseguidas. Na Primavera de 1794, os franceses obrigaram as tropas aliadas a retirar para a Catalunha, onde muitos portugueses morreram ou ficaram feridos. Em Novembro os franceses venceram a batalha da Montanha Negra o que levou os espanhóis a negociar em separado a assinatura do tratado de paz em Junho de 1795 na cidade de Basileia. Após o regresso das tropas a Portugal, a paz foi assinada em 20 de Agosto de 1797. (Fonte: Arquivo Histórico e Militar do Exército Português).

Dessa forma, o primeiro terceto posiciona os três países que naquele momento compunham o cenário da guerra: França, Inglaterra e Portugal. O primeiro aquele que persegue, o segundo aquele que defende, e o terceiro, de modo passivo, vem representado pela nação corroída e exausta, que sangra pelas mãos dos dois protagonistas. A nação Portuguesa se reduz a um território para uma guerra estrangeira.

Diante de tal situação, o poeta constata a falta de homens que naquele momento poderiam assumir papel principal na batalha contra os inimigos. Ou seja, diante de seu tempo, o eu lírico se vê obrigado a recorrer à história, evocando um passado de heróis para resgatar a autoestima da nação. Em um lamento, evoca duas figuras históricas da época das navegações: Pacheco⁷³ e Castro⁷⁴, o que remete novamente a *Os Lusíadas*, poema em que os mesmos nomes foram cantados pelo poeta português, como no canto I.

Nem deixarão meus versos esquecidos
Aqueles que, nos Reinos lá da Aurora,
Se fizeram por armas tão subidos,
Vossa bandeira sempre vencedora:
Um **Pacheco** fortíssimo e os temidos
Almeidas, por quem sempre o Tejo chora,
Albuquerque terrível, **Castro** forte,
E outros em quem poder não teve a morte.

A palavra “vulto” precisa ser compreendida no sentido histórico, isto é, os vultos da história são as pessoas notáveis, importantes, que perpetuaram pelo tempo seu nome. Mas o termo, além deste significado, confere certa abstração na falta de nitidez, o que amplia a atmosfera funérea. O verbo “atende” no soneto tanto reforça o sentido de um chamado quanto a ideia de “socorro”. Porém, o lamento do poeta é em vão. Ao contrário do invasor que viola o mundo dos mortos, aos mortos da história não é permitido ressurgir no mundo dos vivos, ainda que em resposta à violação. Desse modo, Machado estabelece um ponto a partir do qual não há mais possibilidade de retorno. É o inevitável terrível da morte, numa ótica bastante realista.

Por fim, o último verso deixa um pouco de lado o tom narrativo para adotar um tom mais reflexivo. A palavra “insulto” parece ter seu melhor significado quando sinônimo de “ataque”, o que levaria à compreensão de que a ânsia do invasor o leva a surrupiar as sobras

⁷³ Duarte Pacheco Pereira (1460-1533), militar, navegador e cosmógrafo. Foi exaltado por Camões como “o grão Pacheco, Aquiles lusitano” (Canto X, 12:4). Herói nacional por sua atuação como capitão de guerra na Índia. Entre 1505 e 1508, escreveu *Esmeraldo de Situ Orbis*, obra a partir da qual historiadores atuais tecem hipóteses de que tenha descoberto o Brasil antes de Pedro Álvares Cabral.

⁷⁴ D. João de Castro (1500-1548), político, soldado, cosmógrafo e humanista. Foi vice-rei da Índia. Tinha considerável prestígio por ter acompanhado o infante D. Luís na vitoriosa expedição a Túnis, demonstrando a integridade de seu caráter e de sua honra ao recusar pagamento em dinheiro pela sua contribuição.

que vão ficando por onde passa a batalha, o que era uma prática comum nas guerras, como saques, roubos, ocupações, etc.

Ao término do soneto, resta o questionamento a respeito do féretro. Na realidade, após o primeiro verso, o objeto ficou suspenso sem ser mais referido e, desse modo, o soneto manteve-se aberto, pois não há uma conclusão da ideia. A autonomia da forma não se impõe no plano das significações, de maneira que se exige o desenvolvimento do assunto, e, por isso, transporta-se o tema ao segundo soneto. Como forma, o soneto não se fecha. E, como narrativa, fica apresentada a “situação inicial” de um quadro que irá progredir na medida em que o poema avança e se desenvolve no tempo.

3.3. Soneto II

Ora, na solitária igreja em que se há posto
O féretro, se alguém pudesse ouvir, ouvira
Uma voz cavernosa e repassada de ira,
De tristeza e desgosto.

Era uma voz sem rosto,
Um eco sem rumor, uma nota sem lira.⁷⁵
Como que o suspirar do cadáver disposto
A rejeitar o leito eterno em que dormira.

E ninguém, salvo tu, ó pálido, ó suave
Cristo, ninguém, exceto uns três ou quatro santos,
Envolvidos e sós, nos seus sombrios mantos,

Ninguém ouvia em toda aquela escura nave
Dessa voz tão severa, e tão triste, e tão grave,
Murmurados a medo, as cóleras e os prantos.

O segundo soneto apresenta mudanças estruturais nítidas em relação ao anterior. Iniciando nossa leitura pela forma exterior do soneto, percebe-se de imediato que nos quartetos há a presença de versos de seis sílabas. O esquema de rimas se altera na posição dos versos, mas mantém os quatro ecos, com mudança deles dos quartetos para os tercetos: ABBA / ABAB / CDD / CCD. A relação entre estrofes e sintaxe dos períodos permanece a mesma do soneto anterior – um período em cada quarteto e um período nos dois tercetos.

Se pensarmos apenas nos quartetos, há uma construção espelhada, que não coincide com o espelhamento das rimas. A não ser que se considerem apenas os versos hexassílabos e os dois que os circundam, pois aí sim se alcança uma simetria perfeita (BA AB). Os dois versos curtos parecem construir uma espécie de dobradiça entre os quartetos. Esta é a única ocorrência dos versos de 6 sílabas em todo o conjunto de sonetos, o que leva a crer que há uma intencionalidade em sua utilização. Não é comum o verso alexandrino ser quebrado com o verso o hexassílabo. O mais usual é que se utilize o verso octossílabo neste caso. Porém, se repararmos na construção dos dois versos que dão sequência aos versos de 6 sílabas, ambos são feitos com os primeiros hemistíquios agudos, ou seja, poderiam também ser “quebrados” no decorrer da leitura. Estruturando novamente os versos, teríamos uma construção toda segmentada:

⁷⁵ Como se disse no estabelecimento do texto, faria sentido ao final deste verso a correção do ponto-final por vírgula ou ponto-vírgula, visto que o período tem continuação no verso seguinte. No entanto, em consulta ao original, observa-se que não se trata de um erro de transcrição, pois é nítido o desenho do ponto final na página. Possivelmente, pode ter sido uma falha tipográfica, ou uma escolha incomum do autor.

De tristeza e desgosto.
 Era uma voz sem rosto,
 Um eco sem rumor,
 Uma nota sem lira.
 Como que o suspirar
 Do cadáver disposto
 A rejeitar o leito eterno em que dormira.

Esse realinhamento faz ressaltar a sinalefa entre os hemistíquios do último verso, cuja integridade não deve ser rompida. Sinaliza, de certa maneira, a extensão do corpo morto horizontalmente estendido (posição do cadáver materializada no verso). A leitura segmentada dos hemistíquios que culmina com a leitura prolongada do último verso da segunda estrofe dá a sensação de que o último verso parece estar enterrado. Ao mesmo tempo, na forma original em que a estrofe é apresentada, as cisões compostas pelos hemistíquios agudos criam um choque no meio de cada verso. Esse embate sugere alguma agitação, que é corroborado pelo verbo rejeitar, e tende a mimetizar algo se debatendo.

Além disso, os dois hexassílabos aparecem justamente quando se anuncia o surgimento de uma voz (inaudível) no silêncio da igreja. A natureza fantasmagórica dessa voz fica muito bem caracterizada por paradoxos no segundo quarteto: “voz sem rosto”, “eco sem rumor”, “nota sem lira”. Em todos eles, percebe-se uma “falta”, representada graficamente no vazio deixado pela quebra do verso alexandrino. Com isso, a forma assume o conteúdo no ato da leitura.

O ritmo do soneto, como um todo, reforça esse “desalinho” aparente dos versos. Se comparado ao anterior, mais cadenciado, este soneto apresenta maiores quebras e uma acentuação prosaica, que reforça o caráter narrativo. Três versos iniciam-se com tônicas na primeira sílaba: o primeiro, o sétimo e o décimo. Além disso, o ritmo varia verso a verso, com pouca similaridade entre os hemistíquios. Ou seja, se o esquema de rimas apresenta uma tímida variação do primeiro soneto para o segundo, o ritmo já começa a configurar uma mudança mais incisiva.

O soneto se inicia por um “Ora”, que pode ser advérbio, conjunção ou interjeição. Se advérbio, a palavra equivaleria a “agora”, e, assim, reforçaria o “Vês” inicial do primeiro soneto, em posição análoga e, portanto, paralela. O tempo verbal do presente do indicativo, que dá força expressiva ao objeto direto, apontando para o tema da narração, se reforçaria com o entendimento de que o “ora” é o mesmo que “agora”. Como conjunção, o “ora” indicaria a sequência do discurso ou a transição de pensamento. Isso faz sentido quando se pensa na conclusão que o primeiro soneto pedia uma continuação. Por fim, como interjeição, “ora” só poderia indicar espanto, o que parece a menos provável das significações. Portanto, como advérbio ou conjunção, o termo remete o soneto ao anterior, retomando o primeiro quarteto,

onde está mencionado o féretro. Nesse instante, reforça-se a narrativa: no cenário apresentado vai acontecer algo; anuncia-se o surgimento de uma voz.

O féretro reaparece no segundo verso, o que atesta a ligação entre os dois sonetos. Comparando-se com o soneto anterior, no soneto II há um leve movimento de distanciamento. Se no primeiro tem-se a impressão de que o poeta direciona o olhar do leitor de dentro da igreja, agora ele a observa de longe, como um espectador. Antes o poeta utilizou o pronome demonstrativo “esse”, e os verbos estavam no presente do indicativo, como “descansa”, “some”. Agora os objetos parecem mais distantes: “na solitária”, “aquela escura nave”, e os verbos caem para o pretérito imperfeito⁷⁶ ou mais que perfeito: “ouvira”, “dormira”, “ouvia”.

O afastamento do olhar coincide com a chegada da referida voz, como se a voz surgisse para preencher o espaço que o narrador vai cedendo na cena. É interessante notar que na percepção da audição a voz não aparece de um modo objetivo e claro. Antes disso, ela vem surgindo progressivamente, carregando certo ruído, mais próximo de um murmúrio que de uma voz empostada. Trata-se de uma voz “cavernosa”, “repassada de ira”, “triste”, “grave”, que surge como o “suspirar” do cadáver na tentativa de se libertar. Nisso, corrobora-se o aspecto de inconformidade, pois essa voz rejeita o que é irreversível, isto é, o leito eterno. Há tensão na voz, proveniente da incapacidade de se fazer escutar, visto que apenas Cristo e poucos santos – referência às imagens que estão na igreja – que pertencem ao elevado e ao etéreo, são capazes de ouvi-la. Desse modo, fica evidente o vazio que permanece diante da impossibilidade de seu ressurgimento material. Os versos hexassílabos como que deixam vago o espaço que essa “voz sem rosto” deveria preencher, tivesse ela verdadeiramente existência física. Trata-se de um “eco sem rumor”, o que dá ideia de sua condição de isolamento, de profunda solidão, no qual pesa o sentimento de impotência e incomunicabilidade. Esse é o ponto fundamental, é uma voz que deseja falar, mas não se comunica.

⁷⁶ Sobre a estrutura correlativa “se alguém pudesse ouvir, ouvira”, na qual o pretérito mais que perfeito do indicativo está pelo futuro do pretérito (“ouviria”), pedi uma avaliação ao professor José Américo, que gentilmente ofereceu a seguinte explicação: “Estudado por d. Ângela Vaz Leão, o período hipotético iniciado por “se” apresenta diversas correlações verbais (tempos e modos) em suas prótases e apódoses. Essa estrutura em que o pretérito mais que perfeito substitui o futuro do pretérito (ou o imperfeito do subjuntivo) caiu em desuso a partir de final do século XVIII. Ainda que isso não seja exato, essa forma, quando usada, indica afetação letrada daquele que fala ou escreve. Mas em Machado de Assis isso era método. Ele frequentava os clássicos da língua portuguesa e anotava termos, expressões, estruturas sintáticas – e incorporava esses detalhes na estrutura de seus discursos; os arcaísmos ou anacronismos linguísticos de Machado de Assis são parte dos recursos que ele empregava para distanciar a mensagem artística do leitor/destinatário delas. Exemplo: emprego do verbo haver com o sentido de ter (em crônicas, e em “Musa consolatrix” – em que o verbo entrou no lugar de “ter” só na edição de 1901). Existe um caderno de anotações do autor; ele foi transcrito no número 1 da Revista da Academia Brasileira de Letras. O distanciamento, que é o mesmo que estranhamento, é fator essencial na constituição da experiência artística (ou estética) – os formalistas russos lidaram intensamente com essa noção. Observe-se que a construção “onde se há posto” por “onde se pôs” ou “onde foi posto” tem o mesmo sabor arcaizante”.

Diante dessa questão, a voz que fala no poema desde o início (primeira voz narrativa), se vale de uma prosopopeia, dirigindo-se à imagem de Cristo presente na igreja. Essa voz que ninguém pode ouvir recua para a esfera espiritual através do “salvo”, e recua mais ainda pelo “exceto” no verso seguinte. Porém, tão logo o soneto II se encerra, terá início o discurso dessa segunda voz. Faz-nos pensar que o primeiro destinatário (o leitor) tenha a mesma condição fantasmagórica (o que é convenção e verdade, pois a obra é ficcional), sendo posto em uma situação privilegiada, afinal, o eu lírico reforça diversas vezes a impossibilidade de se ouvir a voz, mas em contrapartida irá conduzir o leitor-ouvinte ao relato da mesma.

Nos dois sonetos, o entrelaçamento de um ambiente ao mesmo tempo obscuro e divino nos remete a uma atmosfera dantesca. Há, em ambos, uma incisiva marca de negatividade: “não ressurge”, “não atende”, no primeiro, e a repetição de “ninguém” nos dois tercetos do segundo. A igreja ocupa um *locus* específico nesse contexto, pois ela é a ligação entre o mundo dos vivos, representado pela batalha entre as tropas francesas e inglesas, que está do lado de fora, e o mundo dos mortos, etéreo, que lhe é interior, e é invocado nos dois sonetos. A passagem do soneto II para o III também é a passagem entre esses dois mundos, pois no espaço da igreja não há intensidade na voz. Ela é ouvida no ambiente transcendental, e, para escutá-la, o leitor precisará passar para a outra esfera. Há uma relação ambígua, já que a batalha vem despertar essa voz, mas ela não se materializa no mundo real. Ao contrário disso, é preciso adentrar no seu mundo para ter conhecimento do que ela quer dizer, o que reforça também a última estrofe do primeiro soneto, na qual se constata a impossibilidade de figuras do passado retornarem ao presente.

3.4. Soneto III

E dizia essa voz: — “Eis, Lusitânia, a espada
Que reluz, como o sol, e como o raio, lança
Sobre a atônita Europa a morte ensanguentada.

“Venceu tudo; ei-la aí que te fere e te alcança,
Que te rasga e te põe na cabeça prostrada
O terrível sinal das legiões de França.

“E, como se o furor, e, como se a ruína
Não bastassem a dar-te a pena grande e inteira,
Vem juntar-se outra dor à tua dor primeira,
E o que a espada começa a tristeza termina.

“És o campo funesto e rude em que se afina
Pugna estranha; não tens a glória derradeira
De devolver farpada e vencida a bandeira,
E ser Xerxes embora, ao pé de Salamina.

O soneto III inicia-se com a passagem do primeiro narrador para a fala da voz anunciada. Essa, por sua vez, assemelha-se a uma personagem alegórica, elevando o discurso para o nível das grandes abstrações. Em discurso direto, o relato aproxima-se de um monólogo. O olhar mantém-se no presente, neste soneto, isto é, a voz discursiva diante dos reflexos da batalha entre franceses e ingleses no território português. No primeiro verso, descobre-se que a voz fala para a “Lusitânia”, ou seja, para todo o Portugal (no espaço e no tempo). Isso põe no horizonte de leitura, fatalmente, o poema épico de Camões, em que o “povo português”, em sua totalidade, é o grande herói. A arquitetura do conjunto de sonetos traz semelhanças à narrativa clássica *Os Lusíadas*, pois o poema épico começa com a voz do próprio poeta, narrando a viagem de Vasco da Gama. Mais adiante, no canto 3º, o poeta cede a narrativa para o próprio Gama (segunda voz narrativa a aparecer no poema), para que este narre a história de seu povo. Após a invocação às musas, Gama retoma desde a origem do reino e perpassa por toda história lusitana até chegar a sua própria viagem, que é narrada com os episódios do velho do Restelo e do gigante Adamastor. Dessa forma, surge de dentro da história uma segunda voz, o que possibilita compreendermos um paralelismo entre as duas composições – a do poema épico e a de *A derradeira injúria*.

Como se disse na *Apresentação do poema*, o soneto III é um soneto invertido, com os tercetos antes dos quartetos. A inversão e as rimas em ABA / BAB / CDDC / CDDC espelham fielmente o primeiro soneto da série, sendo cada estrofe constituída, sintaticamente, por um

período completo. Há uma mudança de tom no poema. Anteriormente, o ambiente transmitia uma sensação mais intimista, um tanto obscura nas imagens e na atmosfera fúnebre. No entanto, ao tomar a palavra em discurso direto, a fala dessa voz adquire clareza e se expande, e o leitor, transportado ao universo de onde fala essa voz, como que presencia a postura imponente e grandiosa que havia outrora no sentimento da nação. Reflexo primeiro seria “espada”, aberto foneticamente, e os vocábulos “reluz”, “sol”, “raio”. Como se um feixe de luz irrompesse a atmosfera e penetrasse o ambiente através da espada que abre caminho. É notável esse movimento, quando se pensa que estamos no período histórico imediato à revolução francesa⁷⁷, berço do iluminismo europeu, representado pela espada que ilumina. Entretanto, no terceiro verso, o poeta não deixa de apontar a crítica: essa espada que reluz como o sol ao mesmo tempo que abre caminho deixa como consequência a morte ensanguentada.

No segundo terceto, a voz que se dirige à nação admite a difícil situação do momento: a espada (representativa do exército francês) que havia conquistado toda a Europa alcança, enfim, a nação portuguesa, que rasgada e ferida se prostra diante do domínio estrangeiro. No percurso dos versos do soneto, parte-se da Lusitânia (inteira, heroica, camoniana), e chega-se à ruína. O trajeto equivale à decadência depois da glória. Faz todo sentido, portanto, a inversão do soneto, se pensarmos que, naquele momento, a situação de Portugal, que já havia sido potência mundial, tornou-se humilhante. O país que se imagina grande está arrasado: o mundo está de cabeça para baixo. Os tercetos referem-se concretamente à invasão francesa, enquanto os quartetos tratam dos reflexos dela sobre a Lusitânia.

No esquema de rimas, “primeira” rima com “derradeira”, apontando para os pontos de partida (início) e chegada (fim) da história portuguesa. As rimas “lança – alcança – França” e “espada – ensanguentada – prostrada” casam-se bem com o sentido. As oposições se ligam à oposição temática: Portugal no auge de sua história em oposição a Portugal oprimido, pisado, invadido pelo exército estrangeiro. Do lado de Portugal “grande” estão a prosopopeia do primeiro verso, a alusão e o paralelismo narrativo com o poema de Camões; do lado de Portugal “esmagado” está a inversão da forma. Há uma tensão entre Portugal “grande/elevado” e Portugal “degradado/diminuído”.

Nos quartetos, há certa dificuldade na compreensão de alguns versos. Quando o poema afirma “vem juntar-se outra dor à tua dor primeira”, não fica evidente quais seriam as duas dores, qual seria a primeira e qual seria a segunda. Um esforço de compreensão se faz

⁷⁷ Período de 1789 a 1799, em que a França viveu uma profunda mudança no âmbito político e social. Teve como principais consequências a substituição da monarquia aristocrática por uma república democrática, a difusão dos princípios iluministas e de cidadania em relação aos direitos das pessoas, e a ascensão de Napoleão Bonaparte.

necessário, portanto. Vejamos: o primeiro verso do primeiro quarteto traz o furor e a ruína que acometeu Portugal naquele momento, que seria a 1ª dor. Porém, como se esse aniquilamento não fosse suficiente para penalizar a nação por completo, uma 2ª dor é imposta a Portugal, cuja espada já não combate mais e ao qual resta apenas a tristeza. E o segundo quarteto inicia-se por “És”, ou seja, é como se a voz, dirigindo-se a Portugal, dissesse: “(tú) És o campo funesto e rude em que se afina pugna estranha”, isto é, a grande nação Lusitana agora não passa de um território de batalha para dois exércitos estrangeiros. Historicamente, no período em que o poema se contextualiza há uma coincidência de fatos: ao sofrer a invasão francesa, a corte portuguesa foge para o Brasil no final ano de 1807, deixando o país sem um governo presencial, e transferindo para a colônia a sede do novo Estado do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. A fuga estratégica representa um duro golpe para as ambições de Napoleão, porém, deixa a população à mercê dos invasores, contando apenas com o auxílio da Inglaterra, tanto na proteção da viagem à América, quanto para a defesa do próprio território. Essa seria a 2ª dor, a dor de quem, além da destruição, perdeu o orgulho, perdeu a glória, a ambição, a integridade nacional. A dor de ser vencido soma-se a dor de ser violado, de quem não pode manter a cabeça erguida, mesmo diante da derrota. Como se não bastasse a invasão sofrida, a voz percebe, também, a pequenez que acometeu aquele povo. Violentado pelo inimigo, o país não passa de campo de batalha cuja defesa precisa feita pelo aliado externo, e não mais pelo próprio exército heroico.

No poema, Machado retoma a tradição para ilustrar esse fato, evocando na figura de Xerxes e na batalha de Salamina⁷⁸ uma memória histórica que se opõe ao servilismo do momento. Xerxes, no último verso, representa a bravura perdida, aquele que não foge mesmo diante da possibilidade de derrota. E, para compreender isso, mais uma vez o diálogo com Camões se faz necessário. Curiosamente, o poeta português refere-se ao rei persa num contexto que se assemelha muito ao que vinha ocorrendo naquele momento histórico. Consta no canto IV: 23-24, de *Os Lusíadas*:

“Com toda esta lustrosa companhia
Joane forte sai da fresca Abrantes,
Abrantes, que também da fonte fria
Do Tejo logra as águas abundantes.
Os primeiros armígeros regia

⁷⁸ No século V a.C., persas e gregos travaram uma dura disputa pela conquista da Jônia, na Ásia Menor, que ficaram conhecidas como Guerras Médicas. Após o primeiro conflito, comandados pelo rei Xerxes, os persas entraram em Atenas e destruíram importantes monumentos da Acrópole, dando início à Segunda Guerra Médica. Toda a Grécia ficou aos pés de Xerxes. A frota grega foi forçada a abandonar Atenas e buscar refúgio em Salamina. Foi lá que, em 480 a.C., Temístocles, general ateniense, reorganizou o exército grego para derrotar os persas na batalha de Salamina.

Quem pera reger era os mui possantes
Orientais exércitos sem conto
Com que passava Xerxes o Helesponto;

“Dom Nuno Álvaro digo: verdadeiro
Açoute de soberbos Castelhanos,
Como já o fero Huno o foi primeiro
Pera Franceses, pera Italianos.
Outro também, famoso cavaleiro,
Que a ala direita tem dos Lusitanos,
Apto pera mandá-los e regê-los,
Mem Rodrigues se diz de Vasconcelos.”

Neste canto, o poeta português narra a batalha de Aljubarrota (1385), comandada pelo general Dom Nuno Álvares Pereira (1360-1431), considerado o maior militar português e referenciado ao longo de todo poema épico como um grande herói e um dos principais homens a serviço do Rei e do reino de Portugal. Nas estrofes citadas, o militar português é comparado a Xerxes (“fero Huno”). Nesta batalha, Portugal, sob o comando de D. João I de Portugal, enfrentou e venceu de forma gloriosa as tropas Castelhanas, comandadas por D. João I de Castela (1358-1390). Mesmo com um exército menor (menos de 10.000 homens), a tática militar dos portugueses permitiu-lhes superar a força da cavalaria e o grande exército inimigo, que contava com mais de 30.000 homens. Porém, não se pode dizer que foi uma disputa exclusiva dos dois países ibéricos. Para a batalha, Portugal contou com o apoio e aliança dos ingleses. Em contrapartida, Castela obteve ajuda da França, que enviou sua cavalaria para atacar o exército português, sendo derrotada. Naquela época, França e Inglaterra travavam uma longa guerra, conhecida como Guerra dos 100 anos (1337-1453).

A batalha de Aljubarrota é considerada uma das maiores vitórias de Portugal, tornando-se decisiva para a história do país, pois estabeleceu definitivamente sua independência perante Castela. Em consequência da bem realizada aliança, no ano posterior, foi assinado o Tratado de Windsor (1386), que fortaleceu a união luso-britânica, inclusive com o casamento entre D. João I (1357-1433) e Filipa de Lencastre (1360-1415), dando início a uma união de mais de seis séculos de relações bilaterais, sendo a mais antiga aliança diplomática do mundo.

Ora, a comparação fica evidente, visto que a relação de Portugal-Inglaterra x Espanha-França que se percebe no momento histórico do soneto vem de alguns séculos antes. Ao citar Xerxes, Machado recupera a figura de Dom Nuno Álvares, que por sua vez recupera todo um contexto a respeito da guerra. Esse contexto de alianças e disputas que se estabeleceu sobre a nação portuguesa, no início do século XIX, tem como embrião o episódio narrado por Camões. A diferença é que, anteriormente, Portugal contava com o espírito do grande herói lusitano, que lutava e defendia a pátria, à semelhança de seus grandes heróis históricos. Mas, naquele

momento, não havia ninguém que representasse essa posição. A figura do grande herói havia desaparecido. O que reforça os versos do primeiro soneto, quando o poeta lamenta essa questão, demonstrando a oposição entre os dois grandes momentos históricos: o passado, grandioso, e o presente, diminuído.

Camões termina o relato da batalha de Aljubarrota com os seguintes versos, da estrofe 41:

E por que mais aqui se amanse e dome
A soberba do imigo furibundo,
A sublime bandeira Castelhana
Foi derribada aos pés da Lusitana.

Claramente essa estrofe dialoga com os versos finais do terceiro soneto, que pode ser compreendida de seguinte maneira: não tens a glória derradeira (como havia na época de dom Nuno Álvares), de devolver farpada e vencida a bandeira (como o fez dom Nuno Álvares), e ser Xerxes (como o foi dom Nuno Álvares) embora, ao pé de Salamina (mesmo que diante da derrota iminente).

3.5. Soneto IV

“No entanto, ao longe, ao longe uma comprida história
De batalhas e descobertas,
Um entrar de contínuo as portas da memória
Escancaradamente abertas,

“Enchia esta nação, que aprendera a vitória
Naquela crespa idade antiga.
Quando, em vez do repouso, era a lei da fadiga,
E a glória coroava a glória.

“E assim foi, palmo a palmo, e reduto a reduto,
Que um punhado de heróis, que um embrião de povo
Levantara este reino novo;

“E livre, independente, esse áspero produto
Da imensa forja pôde, achegando-se às plagas,
Fitar ao longe as longas vagas.

Péricles Eugênio da Silva Ramos, na antologia *Machado de Assis: Poesia*, anota o seguinte a respeito do quarto soneto: “Os versos ímpares são alexandrinos; os pares, de oito sílabas” (p. 82). Essa afirmação, entretanto, está correta apenas para os quartetos; nos tercetos, os dois primeiros versos são alexandrinos e o último verso octossílabo. De fato, a variação métrica chama atenção de imediato. A utilização do verso de oito sílabas como quebrado do alexandrino é comum, porém, seu entrelaçamento dá um ritmo diferente à leitura, num movimento constante de extensão e recuo. Considerando que nos três sonetos anteriores o tempo que contextualizava os sonetos era o presente, e neste soneto inicia-se uma trajetória em busca do passado, nosso pensamento vai adentrando “ao longe” as portas da memória, até chegarmos à época da fundação do país, entre os séculos XII e XIV. Como que na contramão do que fizeram os grandes navegadores, que visavam o futuro, o poeta nos convida para navegar em busca do passado, e a própria leitura do poema sugere esse movimento. A alternância entre os versos simula um vai e vem como se fosse o movimento das ondas. O leitor é transportado àquele tempo junto com a voz narrativa.

Analisando o esquema de rimas, no soneto IV, nele parece ter início um progressivo movimento de ruptura com os esquemas mais tradicionais, vistos nos sonetos anteriores. As rimas em ABAB / ACCA / DEE / DFF demonstram algumas irregularidades. Como se vê, além das posições se alterarem nos quartetos (o primeiro é cruzado e o segundo é interpolado), a própria rima se modifica, inserindo um terceiro eco na segunda estrofe. O efeito é amenizado pois a rima perfeita *-ória* dá o fio condutor na sequência dos quartetos (história-memória-

vitória-glória), preenchendo a leitura do início ao fim, e quando surge a terceira rima ela está emparelhada com o verso seguinte, alexandrino, não deixando a palavra final isolada na construção. Dessa forma, a estrutura se mantém coesa, com os dois quartetos compondo um único período sintático. Já os dois tercetos possuem mais independência entre si, pois sintaticamente cada um contém um período inteiro, e eles se ligam apenas pelas rimas nos versos nove e doze.

O soneto IV vincula-se ao soneto anterior em seu início: “no entanto”, que além de trazer a ideia de tempo “enquanto isso”, possui uma noção de adversidade “porém, entretanto”. Ou seja, quando o país vai sendo devastado pelos invasores, abrem-se as portas da memória, como contraponto daquilo que está diante da voz. Como no salmo “Sobolos rios de Babilônia” – que Machado também traduziu em *A cristã nova* – vem a lembrança dos tempos felizes na hora do infortúnio. Mas se percebe uma oposição entre espaço e tempo, pois, no início, “longe” se faz representativo da distância da memória. Trata-se de um “longe” temporal, que dirige o pensamento às origens do reino. No último verso, a distância passa a ser física, sendo retratada pela visão do mar: “Fitar ao longe as longas vagas”. Esse outro “longe” é espacial; dirige o pensamento para as conquistas horizontais, através das navegações.

Olhando para o tema abordado no soneto, sua história abrange desde as origens do reino até a conquista total de seu território, isto é, abrange todo o processo de formação nacional. Além do orgulho pela história gloriosa, há um aspecto de “labor” simbolizado nessa construção do reino, não como algo que surgiu, aconteceu, mas sim que foi edificado. Nos sonetos anteriores, havia sempre uma combinação ternária para ilustrar o que o poeta dizia: descansa-esconde-some; ira-tristeza-desgosto; severa-triste-grave. Aqui, essa construção ganha traços mais objetivos: batalhas-descobertas; glória-glória; palmo-palmo; reduto-reduto. A combinação dupla assemelha-se mais à elaboração deste trabalho de edificação, cujo resultado culmina na metáfora que sintetiza essa ideia: “áspero *produto* da imensa *forja*”. Essa metáfora culta assimila significados complementares. Além de representar um aspecto de produção, como “máquina”, “fábrica”, traz consigo um matiz férreo. A fundição como um aspecto da fundação do reino. Vale lembrar que a todo momento o poeta diz que a ocupação do território foi feita por meio de batalhas.

E assim, conquistado o território, os portugueses veem-se diante do mar. Formalmente, o soneto termina de uma maneira muito bem elaborada. No último verso, além de a repetição vocálica sugerir um alongamento ondulatório, a primeira sílaba “Fi”, com um som agudo e estridente, parece estar içada (no sentido de elevada) no verso. Ou seja, num ponto que permitiria um alcance maior no campo de visão que, naquele instante, olha adiante, e percebe

o mar como uma alternativa. Esse efeito produzido pelas vogais termina na palavra “vagas”, que aqui parece vir como sinônimo de ondas, de vagalhões:

FI
tAr AO lOnge As lOngAs vAgAs.

Esse modo de “desenhar” o final da conquista territorial no sul do país (Algarve) como que deixa o leitor à beira do penhasco, na ponta de Sagres, onde se construiu a escola de navegação. Limite do território a partir do qual o reino irá se expandir, mar adentro, rumo também ao próximo soneto.

3.6. Soneto V

“Era escasso o torrão; por compensar-lhe a mímica,
Assim foi que dobraste aquele oculto cabo,
Não sabido de Plínio, ignorado de Estrabo,
E que Homero cantou em uma nova língua.

“Assim foi que pudeste haver África adusta,
Ásia, e esse futuro e desmedido império,
Que no fecundo chão do recente hemisfério
A semente brotou da tua raça augusta.

“Eis, Lusitânia, a obra. Os séculos que a viram
Emergir, com o sol dos mares, e a poliram,
Transmitem-lhe a memória aos séculos futuros.

“Hoje a terra de heróis sofre a planta inimiga...
Quem pudera mandar aqueles peitos duros!
Quem soubera empregar aquela força antiga! ”

Até o momento, a passagem de um soneto para outro se fez por meio de conjunção (“ora”, “no entanto”), ou pela continuação do raciocínio anterior (“e dizia essa voz”). O soneto V não está sintaticamente ligado ao soneto IV, porém, se este tivesse terminado com dois pontos, faria muito sentido, já que o quinto soneto é o desmembrar do ponto no qual o soneto anterior nos deixou. Sobretudo, irá desenvolver-se o tema das *Grandes Navegações*. Mas, antes de entrarmos nessa questão, vamos olhar para sua construção formal.

As rimas do soneto V, em sete ecos, intensifica a irregularidade que teve início no soneto anterior: ABBA / CDDC / EEF / GFG. Nos quartetos, as duas construções são interpoladas, e embora as rimas os separem, há unidade no sentido, pois falam da mesma questão, isto é, dão continuidade à história de Portugal. O segundo e o quinto versos reforçam essa unidade pela sua semelhança. Já nos tercetos, a voz dirige-se novamente a Lusitânia, retomando parte do primeiro verso do terceiro soneto. No primeiro terceto é feito um balanço da conquista dos séculos gloriosos; e no segundo, volta a enunciação ao seu presente.

Apesar da variação nas rimas, um olhar sutil nos revela alguma curiosidade. Não se pode deixar de observar que o final do primeiro e do último verso do quarteto inicial, na parte átona (mímica e língua), faz rima toante com o segundo quarteto nas mesmas posições (adusta e augusta). Olhando o soneto como um todo, com exceção do segundo e terceiro versos, todas as palavras finais mantêm certa frequência sonora nas vogais *i*: (mímica-língua-império-hemisfério-*v*iram-poliram-*i*nimiga-antiga); e em *u*: (mímica-língua-adusta-augusta-futuros-

duros). Esse efeito ameniza a falta de regularidade das rimas e compõe com mais harmonia o soneto em sua totalidade.

Na história de Portugal, há dois movimentos importantes quando pensamos a constituição do reino. O primeiro é o processo de fundação, que passa pela conquista inicial do território português, onde se finca o “embrião do povo”. Como vimos no soneto anterior, esse processo assemelha-se a um gesto de edificação do país, fruto do labor da população. O segundo movimento é o da expansão, através do qual aquele reino transformar-se-á no grande império, conquistando os mares e se estabelecendo na Ásia, África e América. Se o quarto soneto ilustra o primeiro movimento, o quinto soneto retrata a ampliação do país.

O primeiro hemistíquio traz a ideia da limitação espacial: “era escasso o torrão”. Toda a dimensão territorial do reino português, restringida a apenas seis sílabas poéticas, parece representar a restrita faixa que o país ocupa nos limites do continente europeu. Na sequência, o período se estende pelos três versos seguintes e se complementa no segundo quarteto, como a sinalizar a expansão do império. A essa expansão sintática corresponde a expansão no plano semântico, com referências aos tempos remotos, a exemplo de Plínio⁷⁹, Estrabão⁸⁰ e Homero⁸¹. Péricles Eugênio observa corretamente na antologia⁸² que este último correlaciona-se com Camões. Dessa maneira, novamente, o poeta está dialogando com a tradição clássica. Quando se refere ao oculto cabo, logo sabemos que se trata do Cabo da Boa Esperança, antigamente dito Cabo das Tormentas, e que na literatura foi simbolizado pelo Gigante Adamastor. Porém o quarteto não apenas retoma a tradição, como dialoga diretamente com ela. O segundo e terceiro versos⁸³ apresentam relação com a estância 50 do Canto V de *Os Lusíadas*, tanto na qualificação (oculto), quanto na rima (Cabo-Estrabo), e na alusão ao desconhecimento dos geógrafos a respeito do cabo cruzado pelos portugueses:

Eu sou aquele oculto e grande Cabo
A quem chamais vós outros Tormentório,
Que nunca a Ptolomeu, Pompónio, Estrabo,
Plínio e quantos passaram fui notório.
Aqui toda a Africana costa acabo
Neste meu nunca visto Promontório,
Que pera o Pólo Antártico se estende,
A quem vossa ousadia tanto ofende.

⁷⁹ Caio Plínio Segundo, o Velho (50 a.C. – 25 d.C.) – historiador e geógrafo grego.

⁸⁰ Estabo – historiador e geógrafo grego.

⁸¹ Homero – referência ao autor de *Ilíada* e *Odisseia*. Aqui, em alusão a Camões, poeta português que fundou a “nova língua”.

⁸² Nota 07, página 83.

⁸³ A construção do terceiro verso guarda lembrança com o sétimo verso do fragmento VIII de Potira: “não sabido jamais daqueles povos”.

Na sequência, o primeiro verso do segundo quarteto evidencia de maneira explícita a continuação da ideia de expansão, quando repete a construção “assim foi que...”, pois a toma por consequência do cruzamento daquela parte do oceano. A partir do momento em que a navegação evoluiu e os portugueses dominaram o Cabo da Boa Esperança foi possível propagar o reino por todos os continentes. No mesmo verso, o uso do verbo “haver” traz dois sentidos. O primeiro pode se referir às expressões “possuir”, “dominar”, “conquistar”, “ter”, que seria em certo ponto um anacronismo⁸⁴. Esse significado parece fazer mais sentido para explicar a relação com África e Ásia, isto é, a partir do cruzamento do cabo, Portugal pôde possuir territórios nos dois continentes citados. O segundo sentido seria o de “existir”, que tem coerência com a fundação da América (recente hemisfério), desconhecida pelos europeus até então, e que daria origem ao Brasil, por parte do império português. Faz sentido a adjetivação de fecundo, pois, afinal, neste território o reino português proliferou.

No entanto, parece haver um contraponto no segundo verso que denota uma aguçada crítica. Quando o poeta classifica o império como “desmedido”, não há como não pensarmos em seus excessos. Na escolha desse termo o poeta dá a noção de algo que se apresenta fora do comum, isto é, que se tornou demasiadamente grande, abusivo, além do que poderia ser considerado normal. Faz sentido quando refletimos sobre como se deu o domínio português nos territórios conquistados. E, quando pensamos em Brasil, a ideia da mistura de natureza e erotismo – bastante presente na obra poética de Machado de Assis, como em *Americanas* – parece manifestar-se no último verso do quarteto. O verbo, neste caso, é intransitivo, e o período pode ser recomposto como “que no fecundo chão do recente hemisfério a semente da tua raça augusta brotou”. Por questões métricas, não caberia a conjugação “brotaste”, porém, ao longo dos dois quartetos, o poeta fala com um sujeito em segunda pessoa (tu – referindo-se à Lusitânia, ao povo português), que é quem “dobrou” o cabo e que “pode haver” os novos continentes. Da mesma forma, a semente não aflorou espontaneamente, mas sim foi plantada por esse mesmo sujeito a quem o poeta se refere. Com isso, o verso apresenta o conquistador como agente (brotou como sinônimo de germinou) na posição de superioridade (raça augusta), cuja semente, que pode inclusive ser alusiva ao sêmen, proliferou tanto pela ocupação, quanto pela miscigenação.

No entanto, a ideia do “semear” como conquista ou ocupação, na obra poética de Machado, possui uma particularidade importante, que deve ser situada. Observando seus

⁸⁴ De acordo com Houaiss, como transitivo direto, seu uso antigo poderia significar: estar na posse de, ser proprietário de; possuir. Etimologicamente, o termo é proveniente do latim *habēo, es, ūi, ūtum, ēre* no sentido de 'ter, possuir, ser, estar senhor de, conter, encerrar, abranger, exhibir'.

poemas, todas as referências à atitude de semear estão diretamente relacionadas com a prática religiosa, cuja propagação nas terras conquistadas foi obra realizada principalmente pelos jesuítas⁸⁵. Em “Potira”, a sétima parte do poema, que reflete justamente sobre a questão cristã, traz como versos finais: “Naquele rude coração das brenhas / A semente evangélica brotara.”. Em “José de Anchieta”, dedicado ao padre⁸⁶ missionário que foi santificado pela Igreja Católica, a sexta estrofe contém os seguintes versos:

E iam caindo os versos excelentes
No abençoado chão, e iam caindo
Do mesmo modo as místicas sementes.

Porém é no poema “Os semeadores”, de *Americanas*, que encontramos a referência mais completa. Este poema traz três informações importantes: 1) Abaixo do título, o poeta coloca a referência temporal “(Século XVI)”, época próxima das primeiras Grandes Navegações, que seria o mesmo período histórico deste soneto; 2) Após o título, há a epígrafe⁸⁷ bíblica retirada de Mateus, capítulo III, cujo trecho recupera a parábola dos semeadores; 3) Nas notas finais do livro original, Machado coloca um trecho do livro *Le Brésil*⁸⁸, de Ferdinand Denis, que fala a respeito do trabalho dos jesuítas no Brasil e da maneira injusta com que o altruísmo de suas ações foi julgado. Audrey Miasso, em sua dissertação de mestrado, atenta corretamente para o fato de que ao incluir a nota no final do livro, Machado aponta uma direção interpretativa para entender quem são os tais semeadores, e fica claro que está se referindo aos jesuítas, de uma forma lisonjeira. Para ilustrar, vamos citar apenas as duas primeiras estrofes:

⁸⁵ A relação do termo “semeiar” com a religião católica é bastante disseminada, tanto pelas referências bíblicas, quanto por outros textos clássicos que se utilizam desta metáfora. O principal deles, possivelmente, é o *Sermão da Sexagésima*, do Padre Antônio Vieira (1608-1697). Pregado em 1655, se tornou seu sermão mais conhecido. O tema baseia-se na expressão *Semen est verbum Dei*, presente em Lucas, VIII, 11, que se traduz como “A semente é a palavra de Deus”.

⁸⁶ São José de Anchieta (San Cristóbal de La Laguna, 19 de março de 1534 — Reritiba, 9 de junho de 1597) foi um padre jesuíta espanhol, santo da Igreja Católica e um dos fundadores da cidade brasileira de São Paulo. Beatificado em 1980 pelo papa João Paulo II e canonizado em 2014 pelo papa Francisco, é conhecido como o Apóstolo do Brasil, por ter sido um dos pioneiros na introdução do cristianismo no país. Foi o primeiro dramaturgo, o primeiro gramático e o primeiro poeta nascido nas Ilhas Canárias. Foi o autor da primeira gramática da língua tupi, e um dos primeiros autores da literatura brasileira, para a qual compôs inúmeras peças teatrais e poemas de teor religioso e uma epopeia. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_de_Anchieta, acessado em 31/12/2017.

⁸⁷ Eis aí saiu o que semeia a semear. Mat. XIII, 3.

⁸⁸ No livro original, Machado mantém a passagem em francês. Audrey Miasso traduz o trecho na nota 819 de sua dissertação (p. 294), e optamos por recuperá-lo ao invés de fazer uma nova tradução, pelo motivo de prestar crédito a quem já inseriu esta observação em seu trabalho: “Haveria uma grande injustiça para julgar os jesuítas do século XVI e as suas obras, de acordo com as ideias que podem inspirar o sistema seguido nas missões. Aqui você pode ver planos ambiciosos para se aliar com vistas habilidosas: desde o primeiro trabalho realizado pelos padres da companhia, no Brasil, tudo era altruísta; e, se necessário, a história de seu sofrimento poderia prová-lo” (ASSIS, 1875, p. 206, nota de fim Y, tradução Audrey Miasso).

Vós os que hoje colheis, por esses campos largos,
 O doce fruto e a flor,
 Acaso esqueceréis os ásperos e amargos
 Tempos do sementeiro?

Rude era o chão; agreste e longo aquele dia;
 Contudo, esses heróis
 Souberam resistir na afanosa porfia
 Aos temporais e aos sóis.

Pois bem, essa informação não vem explícita no quinto soneto de *A derradeira injúria*, mas, diante do contexto, é possível recuperar a partir da construção do oitavo verso um germen que retoma a importância dos jesuítas para a expansão territorial. Mesmo tendo, séculos depois, encontrado na figura de Marquês de Pombal seu maior opositor, é inegável que o trabalho da Companhia de Jesus serviu para consolidação da presença portuguesa nos diversos territórios conquistados, e quando se fala sobre a transformação do reino de Portugal em império, não se pode deixar de considerar que a atuação dos jesuítas foi fundamental. Machado de Assis reconhece a importância desse trabalho e reflete, em todos os poemas citados, o que a parábola dos semeadores traz de contexto geral.

Formalmente, o primeiro terceto funciona como ponto de transição no relato proferido pela voz. Desde o soneto anterior até os quartetos, a voz que falava do passado remoto agora retoma o presente. Novamente, traz a noção de construção do império como “obra”, mas agora com sentido conclusivo. Se, no soneto anterior, os heróis lutaram para formar o reino e, como resultado, produziram um “áspero produto”, neste, podemos visualizar a consolidação do reino, transformado em império. Ao apresentar essa conquista à Lusitânia, a voz evidencia uma importante questão temporal: os séculos passados transmitem a memória aos séculos futuros⁸⁹. Essa dimensão de tempo traz uma proporção de grandeza e peso, pois se trata de uma obra construída e aprimorada (polida) ao longo de muitos anos. É bonita a metáfora, que ilustra o reino como o sol emergindo dos mares. A estrela luminosa traz uma série de significados: calor, centro, liderança, princípio, vitalidade, etc. Em união com o mar, o emergir confere sentido de nascimento, quando surge o dia, no ambiente que propiciou a transformação daquele reino em império, o oceano. Mas, novamente, é significativo destacar que Machado estabelece o prisma pelo qual veremos, ao longo deste trabalho, e está no centro de toda discussão: a relativização do que é realmente essencial passa impreterivelmente pelo componente tempo.

No último terceto, retornam os comentários à situação narrativa, pois volta nesse momento ao tempo presente da narração: estamos novamente no interior da igreja, onde

⁸⁹ O décimo primeiro verso do soneto guarda semelhança com o quinto verso de Potira: “O transmitiu aos séculos futuros”.

estávamos no início da sequência narrativa da história de Portugal. Observe-se que as aspas se fecham ao final do soneto. Com um grande lamento, a voz reclama o retorno daqueles “peitos duros” e daquela “força antiga”. Novamente, como no segundo soneto, o poeta utiliza o pretérito mais que perfeito do indicativo: pudera (por poderia) e soubera (por saberia). Ao mesmo tempo, a voz que se referia àquele passado histórico, frequentemente aludia também ao poema épico *Os Lusíadas*, ou seja, ao texto que definiu a memória histórica do povo português. A partir desse momento, ou seja, a partir do momento em que a voz apresenta a constituição da “obra” edificada pelo povo e que foi narrada pelo poeta português, haverá uma mudança de foco no conjunto dos sonetos, que passará desse passado mais remoto para a época de Pombal. Dessa forma, as referências que até então vinham dialogando com a tradição cultural e, principalmente, com a obra de Camões, passarão a ser mais objetivas e históricas, e menos literárias. Em síntese, enquanto o poema recuperava o mesmo período que foi narrado na epopeia clássica, isto é, a formação e expansão de Portugal, as referências inseridas por Machado dialogavam preferencialmente com Camões. Na medida em que o poema avança e passa à época do ministro, restringe-se esse diálogo intertextual e as referências passam a ser mais factuais.

3.7. Soneto VI

E depois de um silêncio: — “Um dia, um dia, um dia
 Houve em que nesta nobre e antiga monarquia
 Um homem, — paz lhe seja e a quantos lhe consomem
 A sagrada memória, — houve um dia em que um homem,

“Posto ao lado do rei e ao lado do perigo
 Viu abater o chão; viu as pedras candentes
 Ruírem; viu o mal das cousas⁹⁰ e das gentes,
 E um povo inteiro nu de pão, de luz e abrigo.

“Esse homem, ao fitar uma cidade em ossos,
 Terror, dissolução, crime, fome, penúria,
 Não se deixou cair coos últimos destroços.

“Opôs a força à força, opôs a pena à injúria,
 Restituiu ao povo a perdida hombridade,
 E onde era uma ruína ergueu uma cidade.

Na passagem do quinto soneto para o sexto, vemos uma breve interrupção no relato da voz, em que é retomado o primeiro nível narrativo, no primeiro hemistíquio do primeiro verso: “E depois de um silêncio”. Essa inflexão demarca a mudança do passado mais remoto (camoniano) para o passado mais recente (pós-camoniano), no qual surgirá a figura do Marquês de Pombal, num salto de aproximadamente três séculos, direcionando o leitor para o trágico episódio do Terremoto de Lisboa⁹¹ ocorrido em 1755.

Tanto o ritmo quanto o esquema de rimas deste soneto mantém a irregularidade vista no poema anterior. As rimas em AABB / CDDC / EFE / FGG seguem o mesmo número de ecos do soneto anterior, porém, com a disposição alterada. Há pouca confluência entre os quartetos, em comparação aos tercetos, cujo final lembra um pouco o soneto inglês, disfarçado, na presença da rima emparelhada GG e com uma ideia que podemos considerar conclusiva, isto é,

⁹⁰ A decisão de usar o termo “cousas” ao invés de “coisas” tem por base a observação de Galante de Sousa na *Bibliografia de Machado de Assis*, na página 41, a respeito da edição de W. M. Jackson Inc., com a qual concordamos. Além dessa ocorrência, o mesmo termo aparecerá no próximo soneto, número VII, ao final do quarto verso, rimado com o primeiro e, por esse motivo, faz sentido manter a forma “cousas”.

⁹¹ O grande terremoto de Lisboa, ocorrido em 1º de novembro de 1755, foi na realidade uma junção de três adversidades: terremoto, maremoto e incêndios, que destruíram grande parte da capital portuguesa e deixaram pelo menos 30 mil mortos. Coincidentemente, nesta data comemora-se o Dia de Todos os Santos, pela tradição católica, e D. José I e sua corte haviam deixado a cidade pela manhã para passar o feriado em Santa Maria de Belém, o que os salvou da catástrofe. Após o sismo, cuja magnitude imagina-se tenha chegado perto dos 9 graus da escala de Richter, ondas gigantes invadiram parte da cidade, submergindo áreas importantes como o porto e o centro. No restante, agravado pelas velas acesas em homenagem aos santos, o fogo foi se alastrando pelas cortinas, toalhas de mesa e materiais de fácil propagação, e o incêndio consumiu construções inteiras, inclusive a grande Livraria de Sua Majestade. Foi diante desse cenário que Marquês de Pombal ascende no comando do reino, aumentando sua influência e poder no governo, com demonstração de liderança e pragmatismo. Ficou célebre a resposta que o ministro teria dado ao rei D. José I quando indagado sobre o que se haveria de fazer diante de todo o caos: “sepultar os mortos, cuidar dos vivos e fechar os portos”.

que sintetiza os feitos mais importantes implementados por Pombal após o desastre: a restituição da hombridade ao povo e a reconstrução da cidade.

O primeiro quarteto, aparentemente, demonstra certa estranheza em sua composição. O poeta utiliza quatro versos para fazer uma única afirmação: “houve um dia em que um homem”; o primeiro hemistíquio retoma a voz relativa ao primeiro plano narrativo, que inicia o soneto; em seguida, devolve a fala para a segunda voz, que discursa desde o soneto III; porém, no interior deste, entre o terceiro e quarto versos, o poeta insere um anacoluto, em discurso direto, numa espécie de digressão em tom cerimonioso que demonstra respeito para com memória do homem morto e àqueles que possivelmente são seus inimigos. Aqui, já se percebe uma oposição em relação ao soneto anterior, pois ao passo que a “obra” dos séculos passados foi transmitida aos séculos futuros através da memória, que se perpetua, a “memória” deste homem sofre o movimento contrário, e está sendo consumida por aqueles que o atacam. Isto é, a memória do povo (coletiva) contrapõe-se à memória do homem (individual).

A aparente dificuldade da estrofe pode encobrir alguns significados valorosos. Neste momento do poema, Machado está transitando do universo heroico-camonianiano para um novo momento histórico. A repetição da expressão “um dia”, três vezes, casa com o salto temporal de praticamente três séculos que separam um período do outro – um século para cada dia. Mais que remeter ao passado de maneira geral, o reforço dos artigos também evidencia a particularidade do momento, pois tal dia corresponde a uma data específica: é o 1º de novembro de 1755, quando ocorre o grande terremoto. Essa individualização se estende ao homem, demonstrando a raridade do acontecimento, que reuniu o sujeito com o espaço e tempo da ocorrência do episódio, reforçando propositalmente a marcação no quarto verso (houve *um* dia em que *um* homem). Esse homem, Sebastião José de Carvalho e Melo⁹², estava no momento histórico exato que impulsionou a transformação dele, um cidadão português, na figura do Marquês de Pombal, que passou para os registros da História como um dos nomes mais importantes de Portugal.

A importância do terremoto de Lisboa é tão grande que não podemos deixar de comentar suas implicações, pois, nos dias atuais, passados dois séculos e meio, a dimensão que este fato teve para Portugal – e os reflexos em toda Europa – tende a ficar comprometida. Os dois livros

⁹² Sebastião José de Carvalho e Melo (1699 – 1782), após ter servido nas embaixadas de Londres e Viena, retorna a Portugal em 1749 e com a posse do novo rei D. José I, em 1750, é nomeado Secretário dos Negócios Estrangeiros. Entre 1755 e 1756, torna-se Secretário do Estado do Reino, cargo análogo ao de primeiro ministro, e a partir daí começa a governar Portugal e suas colônias com mão de ferro, impondo inúmeras reformas nas esferas estatais, econômicas, religiosas e educacionais. O grande impulso para sua afirmação como primeiro ministro foi a maneira como liderou a reconstrução de Lisboa após o terremoto. Em 1759 é nomeado Conde de Oeiras e em 1769 recebe o título de Marquês de Pombal.

recentes que dão luz a esse acontecimento e serviram de referência para nosso estudo são: *A ira de Deus*⁹³, de Edward Paice, e *O pequeno livro do grande terramoto*⁹⁴, de Rui Tavares. Com o intuito de não estender demais o comentário e, portanto, resumindo muito o conteúdo dos dois trabalhos, as duas leituras complementam-se no sentido da perspectiva histórica adotada para abordar o tema. Por um lado, Paice nos dá uma série de informações e dados através do olhar da classe de comerciantes ingleses que presenciaram a Lisboa pós-desastre, pela ótica da esfera íntima (privada), catalogando elementos que compõem um relato próprio sobre a tragédia. Por outro, Tavares adota uma perspectiva mais generalizada, privilegiando Portugal como Estado, o povo e a cidade são vistos numa abordagem mais coletiva (pública). Ao mesmo tempo, se Paice opta pelos registros históricos, Tavares compara o terremoto de 1755 com outras catástrofes, tanto antigas (incêndio de Roma), quanto recentes (atentados às torres gêmeas de Nova York), e propõe algumas reflexões sobre a reconstrução de Lisboa. Mas vai além, e sugere algumas teorias que podemos considerar contra factuais, isto é, o questionamento do que teria acontecido caso o episódio principal *não* houvesse acontecido (e se não houvesse terramoto?). Da obra de Paice, chama atenção a visão grandiloquente da sociedade portuguesa antes do terremoto, refletindo a postura adotada pelo rei D. João V, cuja ganância de prestígio somada ao financiamento através do ouro do Brasil levou a projetos de ostentação absurdos. Sua grandeza era proporcional à irresponsabilidade e à ilusão de se imaginar um país europeu avançado através de suas construções. Já em Rui Tavares, duas reflexões são feitas com grande perspicácia. A primeira é que, para o historiador, sem o terremoto, Marquês de Pombal não se tornaria a figura tão importante que veio a ser nem desempenharia o papel que desempenhou à frente de seu país. Porém, mais aguda ainda é a ideia de que as pessoas que viveram após o desastre de 1755 não eram mais as pessoas que habitavam a cidade anteriormente. Não que as pessoas tenham propriamente se mudado, mas isso quer dizer que, após um acontecimento dessa magnitude, o impacto social é tão grande que a própria sociedade se modifica intrinsecamente, isto é, a realidade dos indivíduos é afetada de tal maneira que sua concepção de mundo passa a ser uma concepção modificada pela tragédia. Essa ideia é extremamente importante quando vamos pensar sobre as reformas implementadas pelo Marquês de Pombal e como esse indivíduo conseguiu adquirir tanto poder e se transformar numa figura de tamanha magnitude. Havia, após o terremoto, por parte da sociedade portuguesa, uma grande necessidade de liderança e também de transformação, e foi por meio dessa fissura que emergiu

⁹³ PAICE, Edward. *A ira de Deus*. Tradução de Márcio Ferrari – Rio de Janeiro: Record, 2010. Originalmente publicado no Reino Unido por Quercus, 2008.

⁹⁴ TAVARES, Rui. *O pequeno livro do grande terramoto*. Lisboa: Tinta da China, 2009. 3ª reimpressão, 2017.

o homem que mudaria o contexto do país. Abordar a figura do Marquês de Pombal sem o episódio do terremoto de Lisboa é inconcebível para nós hoje, como provavelmente o era mais ainda na época de Machado, e compreende-se, assim, por que o poeta introduz sua exposição ao ministro diretamente no ponto central do cataclismo.

Por fim, não podemos deixar de lembrar a importância que o episódio teve para a Europa como um todo, inclusive nas esferas intelectuais, e tornou-se um assunto amplamente discutido e mencionado. Inspirado pela tragédia de Lisboa, Voltaire (1694 – 1778) compõe *Poème sur le desastre de Lisbonne*, em 1755, mesmo ano no terremoto, no qual questiona, principalmente, ideias filosóficas que apontavam uma visão positiva do mundo, em especial o Otimismo de Leibniz (1646 – 1716), segundo o qual este era o “melhor dos mundos”, e para todo mal (negativo), a providência divina compensaria os homens com um bem (positivo). Para justificar o terremoto, a sociedade portuguesa, muito religiosa, interpretava o ocorrido como um castigo divino, o que leva Voltaire a indagar quais vícios haveria em Lisboa que não teriam equivalentes em Paris ou Londres. Em resposta ao poema, Rousseau (1712 – 1778) escreve *Carta a Voltaire*, na qual desloca a razão divina para uma visão humana, isto é, para Rousseau, os males do mundo seriam resultado das ações dos próprios indivíduos e seus erros seriam humanos e sociais, como a degeneração, a usura, a ânsia por lucro e corrupção da natureza humana. No caso de Lisboa, a forma da ocupação da cidade e sua vulnerabilidade (por exemplo, o fato de muitas casas terem até seis andares) faria mais sentido que a atribuição do desastre à ira de Deus. A partir de 1756, Kant também reflete sobre o assunto e publica vários ensaios nos *Escritos sobre o Terremoto de Lisboa*, com uma abordagem histórica e a descrição natural dos fenômenos decorrentes do terremoto, baseando-se em ideias de Aristóteles a respeito da formação geológica do interior da terra. Houve também o relato de Goethe (1749 – 1832), que na época da tragédia era apenas uma criança, ficou conhecido em suas memórias, na autobiografia *Dichtung und Wahrheit (Poesia e Verdade)*, escrita em 1811. Diz o poeta: “Um acontecimento extraordinário de repercussão mundial veio perturbar, pela primeira vez, a tranquilidade mental do rapaz (que eu era)”, e segue o relato de como ele imaginava o triste e terrível cenário de destruição que assolou a cidade na sequência da catástrofe. Por fim, Walter Benjamin aborda o assunto em uma de suas “conferências radiofônicas”, apresentada em um programa de rádio destinado para crianças da época, com duração de 20 minutos⁹⁵.

⁹⁵ Tais conferências foram transcritas e ganharam uma edição em língua portuguesa, com tradução de Aldo Medeiros, e publicada pela editora Nau, em 2015, com o título de *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walte Benjamin*.

Mas é em Basílio da Gama que encontramos o intertexto mais relevante para o diálogo com *A derradeira injúria*. No terceiro canto, de *O Uruguai*, a personagem Lindoia recorrerá à feiticeira Tanajura após a morte de seu marido, Cacambo, com o desejo de reencontrá-lo. A partir disso, Tanajura, no lugar levá-la ao encontro do índio, desloca Lindoia para a cena de Lisboa destruída pelo grande terremoto. Em sua visão, a índia perpassa por todo o caos e toda devastação da cidade, e vê, ao invés de Cacambo, o Marquês de Pombal, nomeado no poema como Luso Atlante, Espírito Constante e Gênio de Alcides. Até o final do canto, Basílio da Gama irá desenvolver a imagem do ministro como reconstrutor e, também, reformador, principalmente pelo combate aos jesuítas (o que, de certa forma, vinga da morte de Cacambo, assassinado pelo padre Balda). É interessante que, tanto Machado, quanto Basílio, ao inserir a figura de Pombal nos poemas, o colocam imediatamente na cena do Terremoto de Lisboa, o que nos faz compreender quão intrínseca era essa relação.

Voltando ao poema, as três estrofes que seguem ao primeiro quarteto parecem mais coesas entre si. Após essa espécie de anúncio, o relato concentra-se nas imagens do terremoto e nas ações tomadas pelo ministro em relação a esse acontecimento. No entanto, já no primeiro verso da segunda estrofe, o poeta também antecipa outra contrariedade enfrentada pelo ministro. Se, por um lado, ele foi o grande líder na reconstrução da cidade arrasada pela catástrofe, por outro, combateu de forma impiedosa o escândalo político do atentado contra o rei D. José I, conhecido como o Processo dos Távoras. Isso lhe gerou grandes inimizades, principalmente por parte da nobreza, que, futuramente, se somaria à inimizade do clero e de outros estratos sociais, pelas reformas estabelecidas ao longo de seu mandato. Dessa maneira, compreende-se que a autoridade convivia diretamente com a ameaça, como diz o quinto verso: “Posto ao lado do rei e ao lado do perigo”.

Os versos seguintes ilustram o momento exato do terremoto, com o desmoronamento das construções – o *enjambement* do sexto para o sétimo verso reforça essa sensação –, o desespero das pessoas que se viram praticando crimes na tentativa de se salvar, e, ao mesmo tempo, a escassez de recursos e toda a destruição que envolvia construções desmoronadas, corpos mutilados, mortos esmagados, sobreviventes perdidos, famílias desfeitas, casas perdidas, enfim, todo pânico e degradação material e moral. O décimo verso parece representar essa desmoronamento das coisas: “terror, dissolução, crime, fome, penúria”⁹⁶, cinco substantivos postos lado a lado, desenham um verso apenas com “ossos”. No verso seguinte, a crase em

⁹⁶ A construção desse verso lembra a do verso 30, do fragmento XV, de Potira: “Amor, ódio, ciúme, orgulho, pena”.

“coos”⁹⁷ – que, na edição primária apresenta o sinal gráfico escrito – parece refletir as últimas partículas que desabam. No entanto, percebe-se a presença firme do ministro, enfrentando a natureza, e não se abatendo diante da catástrofe. Diante desse cenário, há também, de certa forma, a relação *coletivo x individual*, opondo o nono verso ao último verso do quarto soneto. Nesse soneto, enquanto o reino recém-formado fitava “ao longe as longas vagas”, aqui o homem tem em frente de si uma “cidade em ossos”. O destino (e desafio) daquele povo antigo era de se expandir, enquanto o deste homem é reconstruir, embora o que une os dois seja a necessidade de (re) edificar.

O que sobressai neste soneto é a figura do marquês como reconstrutor e sua postura de confrontar a situação com pragmatismo. A última estrofe inicia-se com o embate do indivíduo que se opõe à natureza e também se opõe ao atentado (injúria)⁹⁸. Há uma equivalência de forças, que engrandece a dimensão do indivíduo ao tratar com simetria algo que na realidade é uma relação desigual: a natureza é maior e mais forte que o homem. Já “pena” adquire um sentido ambíguo, pois pode ser compreendida como a “justiça”, isto é, as leis, como também como a punição, no sentido de penalidade imposta àqueles considerados culpados. Menos coerente, mas também possível, “pena” poderia estar no sentido de compaixão diante da injúria. De qualquer forma, o termo alude ao título do poema, expondo que desde o início este homem esteve em confronto com as injúrias e os ataques.

A última estrofe é dedicada inteira às ações do ministro para aliviar a tragédia, que culmina, no último verso⁹⁹, com o surgimento da nova cidade¹⁰⁰. Percebe-se um movimento que vai do pó (ruína) à potência (nova organização), isto é, há um movimento crescente em relação ao meio. O que, ironicamente, não deixa de contrastar com a figura do próprio ministro quando pensamos o poema como um todo, que vai da potência ao pó, retratado no início do poema, junto ao féretro solitário dentro da igreja.

⁹⁷ Esse termo aparece no décimo primeiro verso de Potira, grafado, originalmente, da mesma maneira: co’os.

⁹⁸ Também em Potira, o nono verso do fragmento III contém certa simetria na sua construção: “a força opõe à força, a astúcia à astúcia”.

⁹⁹ O último verso do soneto guarda lembranças com um verso de Basílio da Gama. Trata-se do último verso da estrofe 09 do *Epitáfio da excelentíssima senhora d. Maria Amália*, filha de Marques de Pombal: “A mão que da ruína ergueu Lisboa”.

¹⁰⁰ Um importante colaborador de Pombal para a reconstrução de Lisboa foi o engenheiro-mor do reino, Manuel Maia. O plano de reconstrução contava com duas possibilidades: reconstruir cidade a partir dos escombros, em Lisboa, ou construir uma nova cidade em Belém. A primeira opção foi escolhida, e dentre as medidas tomadas, proibiu-se obras de iniciativa privada – os proprietários dos terrenos foram obrigados a enquadrar-se no plano geral, sob pena de perderem suas terras. A planta escolhida para reconstrução foi traçada por Eugênio dos Santos, cuja principal característica era o traçado racional de linhas largas e retilíneas, com prédios uniformes, e a Praça do Comércio na entrada da cidade, com uma estátua equestre de D. José I, esculpida por Machado de Castro. Como curiosidade, ficou famosa a possível frase de Pombal a respeito do tamanho e largura das avenidas: “um dia hão de achar-las estreitas”.

3.8. Soneto VII

“Esse homem eras tu, alma que ora repousas
Da cobiça, da glória e da ambição do mando,
Eras tu que um destino, e propício, e nefando,
Ao fastígio elevou dos homens e das cousas.

“Eras tu que da sede ingrata de ministro
Fizeste um sólio ao pé do sólio; tu, sinistro
Ao passado, tu novo obreiro, áspero e duro,
Que traçavas no chão a planta do futuro.

“Tu querias fazer da história uma só massa
Nas tuas fortes mãos, tenazes como a vida,
A massa obediente e nua.

“A luminosa efigie tua
Quiseste dar-lhe, como, à brônzea estátua erguida,
Que o século corteja, inda assustado, e passa.

Ponto central do poema, ao mesmo tempo que o sétimo soneto adquire importância pela sua localização dentro do conjunto, apresenta uma série de dificuldades. No esforço de esclarecê-lo e na tentativa de compreender melhor seu aspecto expressivo, iniciaremos como o usual, pela leitura pelos estratos formais.

O soneto apresenta 12 versos alexandrinos e 2 versos quebrados, de oito sílabas. Os quartetos invertem o esquema de rimas do soneto anterior, como observa Péricles Eugênio, sendo a primeira estrofe abraçada e a segunda emparelhada: ABBA / CCDD. Já os tercetos apresentam espelhamento das rimas em EFG / GFE, o que em certo ponto distancia a rima EE pelos quatro versos interpostos a ela. A construção dos tercetos assemelha-se um pouco aos quartetos do segundo soneto, pelos versos quebrados fazerem a transição de uma estrofe à outra, reforçando o espelhamento presente nas rimas.

Cada uma das estrofes se compõe de um período sintático inteiro, ou seja, formalmente são independentes entre si, porém, percebe-se mais solidariedade entre os dois quartetos e os dois tercetos, o que possibilita a divisão do todo em uma oitava e uma sextilha. O que dá unidade aos versos é a interlocução com o homem anunciado no soneto anterior; a voz que fala agora se dirige diretamente a ele, que se torna seu interlocutor. Todo o soneto é uma apóstrofe ao marquês, identificado pelos restos que repousam ali, dentro da igreja, de onde a misteriosa voz fala. Nesse sentido, há uma aproximação no discurso, e o leitor se vê, através da voz, novamente diante féretro.

Essa espécie de diálogo entre a voz e o objeto que representa o homem (ou sua alma) substitui o fio narrativo que havia no soneto VI por um discurso que se aproxima do elogio propriamente dito. A reiteração da segunda pessoa (que se repete 5 vezes na primeira oitava) reforça esse tom, comum a outros “poemas de circunstância ou de ocasião”, como podemos chamar os poemas que Machado fez em homenagem a alguém ou em dedicação a algum acontecimento. Citando brevemente alguns exemplos, vemos versos semelhantes em *Versos a Corina*, *Musa dos olhos verdes*, *A Elvira* (tradução), *José Bonifácio*, *Spinoza*, *Alencar*, entre outros. Porém, a diferença neste soneto é que a fala não é efetivamente do eu lírico, mas sim da própria voz alegórica, o que estabelece uma distinção importante. Afinal, entre a voz do poeta, a voz do eu lírico e a voz que fala dentro do poema há uma distância considerável.

A primeira estrofe possui uma sequência de contrastes nas palavras, que alternam o sentido negativo e positivo: cobiça (-), glória (+), ambição (-), propício (+), nefando (-), fastígio (+). Péricles Eugênio anota que a locução “e... e”, aditiva, poderia ser trocada por “tanto... como”, o que demonstra certo sabor arcaizante na escolha dessa estrutura. Outro dado arcaizante: o uso da palavra “sede” no sentido de “cadeira”, “posto”. De qualquer forma, esse excerto apresenta no cerne a contradição que irá permear a constituição da figura do ministro, ele próprio refletindo diretamente os aspectos positivos e negativos, dependendo do ponto de vista de quem avalia. Em suma, configura a capacidade do marquês de encarnar os contrários, o que não deixa de ser uma das principais qualidades. E, ao mesmo tempo, o terceiro verso traz um caráter de fatalidade, quando surge a imagem do destino, também ambíguo entre ser propício e nefando.

Quando passamos para a segunda estrofe, o que se vê são referências bem mais objetivas, que informam atitudes e características mais factuais dos acontecimentos históricos e da personalidade do ministro. Pombal, como se sabe, governou no reinado de D. José I, e tomou para si o poder de fato para administrar a nação portuguesa durante mais de duas décadas. Isso é retratado nos dois primeiros versos da estrofe, e em seguida o poeta evidencia algumas características que demonstram um aspecto rígido e ao mesmo tempo modernizador de sua postura. Vale a comparação em relação com o soneto V, no qual vemos que a “obra” é transmitida ao futuro século a século, isto é, através da memória, enquanto aqui começa a se delinear uma transformação, em que um só homem traça a planta do futuro. Essa é uma referência histórica, como vimos no soneto anterior, ao tratar da reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755. É importante ressaltar o adjetivo obreiro, que designa alguém que fabrica, emprega trabalho, constrói. É o mesmo matiz com que se qualifica o surgimento do reino de

Portugal. Se no soneto IV o reino novo é referido como um áspero produto, neste soneto surge em paralelo o novo obreiro, áspero e duro.

No primeiro terceto, essa característica é reforçada. A primeira oração, que ocupa o verso 9 e parte do 10, efetivamente materializa algo abstrato, como a história. A palavra “massa” aparece duas vezes na estrofe, sendo que a primeira possivelmente indica algo sólido e moldável, que pode ser modelado de acordo com o desejo e destreza das mãos desse homem. É o homem querendo dominar a história, como se fosse um escultor. Essa relação ganha força ao pensar que o barro, na cultura cristã, é uma referência muito forte, e remete à criação humana, já que o primeiro indivíduo é esculpido a partir dele. Não quer dizer que ao caracterizar esse homem como obreiro o poeta o esteja elevando a uma esfera divina, mas talvez queira demonstrar quão grande era a ambição desse indivíduo. A segunda ocorrência parece referir-se ao conjunto de pessoas que faz parte dessa história, isto é, a população que se deixa moldar e se submete ao comando de um líder. O que não fica claro é o que o poeta quis dizer em relação à tenacidade da vida, em comparação com as fortes mãos. Talvez a ideia seja reforçar a obstinação e determinação com que a mão do ministro governava.

O poema termina mais uma vez empregando esse caráter material correspondente ao trabalho de governar e de se prolongar pelo tempo. Ao referir-se à brônzea estátua, o poeta recupera outro registro histórico, visto que se trata da estátua equestre de Dom José I, localizada na Praça do Comércio, resultante do projeto de reconstrução de Lisboa¹⁰¹. Da mesma forma com que Pombal colocou seu retrato no pedestal da estátua, diz a ele a voz que fala no poema: também quiseste “dar-lhe” a luminosa efigie. O difícil é precisar a que se refere o pronome. O mais compreensível seria que a partícula *lhe* esteja recuperando o termo *história*, ou seja, como se o ministro tivesse a intenção de dar à história a sua marca, seu rosto, como o fez na obra de escultura, a fim de que ela permaneça através do passar do tempo.

Conclui-se que o sétimo soneto faz a passagem entre dois momentos importantes. O primeiro, o de apresentação do ministro, em terceira pessoa, diante do cenário da destruição causada pelo terremoto, ou seja, o reconstrutor, que lida com a força da natureza e o caos social. O segundo momento virá no soneto seguinte, já mantendo o diálogo direto na segunda pessoa “tu”, no qual é apresentada a figura do reformador, que lida com as estruturas sociais do país,

¹⁰¹ Dentre suas características, foi a primeira estátua equestre, primeiro monumento dedicado a uma pessoa viva, e uma das primeiras estátuas a ser fundida em um só jato de cobre. No pedestal, existe um medalhão com o busto do Marquês de Pombal esculpido, o que elucida a passagem “a luminosa efigie tua quiseste dar-lhe, como, à brônzea estátua erguida”. É importante não confundir esta estatura com o Monumento ao Marquês de Pombal, inaugurado em 1934, cuja estátua também foi feita em bronze e representa a figura do ministro com a mão pousada em um leão.

especialmente o clero e a nobreza. Entre um e outro, há esse soneto de transição, que cria uma interrupção no discurso (ou narrativa) para fazer essa apóstrofe ao homem que está no centro desses embates, o que não deixa de ser uma forma de dar importância à figura do indivíduo, isto é, à representatividade do humano, seja nas suas contradições, seja na forma controversa de agir, que mistura eficiência e autoritarismo, coragem e dureza. Como falamos, alguém que encarna os contrastes, mas sempre lembrando que essa visão surge através do prisma de uma voz que, até o momento, não revela a própria origem.

3.9. Soneto VIII

“Contra aquele edifício velho
Da nobreza, — elevado ao lado do edifício
Da monarquia e do evangelho, —
Tu puseste a reforma e puseste o suplício.

“Querias destruir o vício
Que a teus olhos roía essa fábrica enorme,
E começaste o duro ofício
Contra o que era caduco, e contra o que era informe.

“Não te fez recuar nesse áspero duelo
Nem dos anos a flor, nem dos anos o gelo,
Nem dos olhos das mães as lágrimas sagradas.

“Nada; nem o negror austero da batina,
Nem as débeis feições da graça feminina
Pela veneração e pelo amor choradas.

O oitavo soneto retoma uma maior coesão, tanto na estrutura quanto no desenvolvimento da ideia, compondo de maneira mais harmônica os quatorze versos. Analisando inicialmente a forma geral, percebe-se que os quartetos se correlacionam na disposição dos versos, alternando octossílabos e alexandrinos, sendo os ímpares de oito sílabas e os pares de doze. O esquema de rimas ABAB / BCBC dá continuidade de uma estrofe à outra através da rima em *-ício*, o que reforça a unidade da oitava. Nos tercetos, também há certa simetria, sendo que as duas primeiras rimas estão emparelhadas e os últimos versos de cada estrofe rimam entre si, no esquema DDE / FFE. Essa disposição assenta melhor os versos que aparentam ser mais uniformes, demonstrando que os tercetos correspondem bem a uma sextilha de soneto tradicional.

O ritmo do poema é mais vivo, aproveitando a alternância métrica para uma leitura mais ágil e ao mesmo tempo harmônica, visto que 9 versos apresentam tônica na terceira sílaba poética, 10 versos na oitava, e os 14 versos mantêm a tônica também na sexta, mesmo os que não são alexandrinos e não possuem essa marcação como regra. Ou seja, o ritmo é mais compassado verso a verso que o dos sonetos anteriores.

Há também duas diretrizes distintas que sinalizam um contraste entre os quartetos e tercetos. Ao passo que os quartetos afirmam positivamente as forças que o marquês teve de enfrentar, os tercetos, por negativa, afirmam aquilo que não o impediu de seguir esse enfrentamento. Nos quartetos, a ação parece ser ofensiva, no sentido de que demonstra a

investida do marquês contra o que pretendia transformar, enquanto nos tercetos a ação se assemelha mais a uma postura defensiva, de quem se mantém firme numa posição estabelecida.

Apesar dessa distinção sintática na elaboração dos períodos, semanticamente, todo o soneto apresenta um movimento de enfrentamento, com o intuito de desconstruir as estruturas existentes. No sexto soneto, o marquês agia na função de reconstrutor diante da força da natureza que demolia a cidade. Aqui, ele assume o papel do terremoto em relação à organização social, política e religiosa, isto é, ele assume o papel de agente que destrói a organização antiga para impor uma nova ordem. É a figura do reformador, que completa sua personalidade.

No soneto, estão nomeadas as instituições contra às quais ele se contrapôs. Na perspectiva analítica, os quartetos são bastante objetivos. O primeiro verso iniciado pela palavra “contra”, expressão fundamentalmente de oposição, por si só já carrega a sensação de confrontação. A repetição do termo no oitavo verso parece imitar golpes desferidos pelo ministro com o intuito de romper as estruturas. Porém, é importante notar que tais ações, graves, via de regra acompanham consigo sacrifícios (suplício), ou seja, não são mudanças indolores, pelo contrário, a atitude do marquês é controversa também pela agressividade e pelo sofrimento gerado naqueles contra quem sua mão estava direcionada. O texto é claro quando diz “querias destruir o vício que a teus olhos roía essa fábrica enorme”, isto é, há um único ponto de vista, que é o do ministro. E quando o poeta classifica o “duro ofício”, fica a insinuação curiosa a respeito desse trabalho. Provavelmente, a palavra “ofício” está mais próxima do significado de “missão” que de qualquer outra opção, mas é importante frisar que carrega grande relação com a liturgia católica. Não podemos nos esquecer de que um dos nomes para se referir à Inquisição era Santo Ofício, e também diversos rituais e cerimônias católicas são tratados por esse termo. De qualquer maneira, Pombal assume o encargo de realizar mudanças significativas na sociedade portuguesa.

Como dito anteriormente, os tercetos mostram a posição inflexível adotada pelo marquês após ter dado início a sua reformulação, apontando seus enfrentamentos e fazendo referência a ações concretas. O segundo verso da terceira estrofe remete às idades humanas: “flor”, como a juventude, o desabrochar dos anos, e “gelo”, a idade já avançada, da velhice no final da vida. O terceiro verso traz uma referência mais generalizada, possivelmente pelas vítimas cujos parentes poderiam se compadecer: “das mães as lágrimas choradas”. O primeiro verso da quarta estrofe claramente remete aos jesuítas, classe que sofreu grande oposição do ministro. E, por fim, os dois últimos versos remetem à não distinção das mulheres quanto às condenações ou execuções. Na realidade, as duas estrofes demonstram que nada fazia Pombal

compadecer-se, ou seja, mesmo diante de jovens, idosos, mães, padres, mulheres, seu julgamento foi austero e implacável.

O que não ficam explícitas, no soneto, são suas realizações. Na verdade, o discurso se ocupa em trazer a questão do embate, e não tanto em relatar os feitos de Pombal ou quais foram as medidas tomadas e a mudanças efetivamente realizadas pelo ministro. Nesse sentido, o poema conta com algum conhecimento histórico prévio do leitor, que compreende a partir das referências às reformas, quais foram as ações do ministro.

Diferentemente do “áspero produto” edificado pelos antigos portugueses, o conflito neste soneto reflete o “áspero duelo”. Comparando novamente com o soneto VI, naquele, o relato termina com a obra de reedificação de Lisboa, ou seja, mostra de forma prática o resultado de suas ações diante da catástrofe. Este soneto aborda muito mais a ideia da reforma que a própria reforma, isto é, o desejo de Pombal de transformar a sociedade, mas nem tanto quais foram as mudanças propriamente realizadas e o que delas resultou. Não apresenta a “obra” de modernização política, social e econômica, mas se detém em evidenciar o processo, que, como se percebe, gerou embates e inimizades ao governante. O que não quer dizer que seja uma característica negativa, afinal, trata-se da constatação que, nesse momento, o propósito do poema foi construir a imagem do ministro e sua personalidade, até porque é esse o mérito que gera discussões e contrariedades a respeito da figura histórica do Marquês de Pombal, e que lhe rendeu ao mesmo tempo reconhecimentos e desventuras.

Neste soneto, embora não termine sua fala, a voz encerra o movimento de memoração, que veio desde as origens do reino – sonetos IV e V – até o tempo do marquês, nos últimos três sonetos. Estes, tendo como pano de fundo o terremoto e as transformações da sociedade, ilustram o caráter reconstrutor, reformador e de liderança do ministro, que conduziu o país e o povo com autoridade, com o propósito de deixar um legado na história.

3.10. Soneto IX

“Ah! se por um prodígio especial da sorte,
 Pudesses emergir das entranhas da morte,
 Cheio daquela antiga e fera gravidade,
 Com que salvaste uma cidade;

“Quem sabe? Não houvera em tão longa campanha
 Ensanguentado o chão do luso a planta estranha,
 Nem correr a nação tal dor e tais perigos
 Às mãos de amigos e inimigos.

“Tu serias o mesmo aspérrimo e impassível
 Que viu, sem desmaiar, o conflito terrível
 Da natureza escura e da escura alma humana;

“Que levantando ao céu a fronte soberana,
 “— Eis o homem!” disseste: — e a garra do destino
 Indelével te pôs o seu sinal divino.”

O soneto IX traz o fim do discurso da voz incorpórea, no segundo plano da narrativa. Dentro da estrutura do conjunto, é o término da segunda parte na divisão proposta no início deste trabalho. Coerentemente, compõe uma espécie de epílogo na fala dessa voz, que até o momento não revelou a própria identidade. Para a forma do poema, faz sentido esse recurso por resumir a exposição sobre o marquês e a situação de Portugal, mas também por deixar chave para o desenlace dos acontecimentos posteriores, que é a matéria narrativa do primeiro plano, a saber, o ato da profanação. Isto é, recupera a narrativa na forma de uma breve recapitulação, até o momento em que se determinará o destino da personagem ali evidenciada, o Marquês de Pombal.

Na questão formal, o que chama atenção de imediato é a utilização de rimas emparelhadas ao longo de todo o soneto, no esquema AABB / CCDD / EEF / FGG. Há um movimento progressivo entre as estrofes, sinalizado no processo da rima que se altera a cada dístico. Os dois quartetos compõem-se de um único período sintático, porém a quebra no último verso (octossílabos) de cada um faz a leitura se tornar dinâmica, sustentada também pelas rimas.

O primeiro verso inicia-se com a interjeição exclamativa “Ah!”, que neste caso conota ao mesmo tempo esperança e tristeza. Esperança porque, na sequência, há um período hipotético iniciado por “se”, cuja prótase “se pudesses” correlacionar-se-á na segunda estrofe com as apódoses “não houvera...” e “nem correria...”, no sentido de sugerir que a nação estaria numa situação diferente caso fosse possível o ressurgimento da figura do marquês naquele momento presente. Tristeza porque se trata de uma suposição impossível de ocorrer de fato, ou

seja, paradoxalmente os versos apresentam uma vontade, uma aspiração, mas que voltadas para o passado, já não são passíveis de modificação. É um lamento, reforçado também pela construção, em que os verbos no pretérito (no caso, mais que perfeito) estão pelo futuro do pretérito do indicativo, isto é, “houvera” por “haveria” e “correra” por “correria”, sutilmente apontando que a direção desse desejo olha para trás (passado) e não para frente (futuro).

Nesse sentido, as estrofes dialogam com o primeiro soneto, no qual o poeta também constata a impossibilidade do retorno póstumo, quando evoca as figuras de Castro e Pacheco para se referir aos “mortos da história”, incapazes de ressurgir. A diferença é que, aqui, a voz dá continuidade à hipótese aberta nos quartetos, quando inicia o primeiro terceto conjecturando que o marquês, baseado na postura que ele teve diante dos acontecimentos passados, daria sequência ao seu modo firme de enfrentar os desafios e não abandonaria a nação às dores e perigos vigentes. É importante o tempo verbal em “serias”, pois o futuro do pretérito indica algo que se prolongou no passado, o que quer dizer que o reaparecimento de Pombal é uma hipótese irreal, mas a conduta com que sua imagem de líder ficou caracterizada na história é factual, baseando-se em uma verdade que existiu no passado e que vem sendo assim reconhecida no passar dos anos. O último verso do primeiro terceto sintetiza nos dois hemistíquios essa força, que foi exposta nos sonetos VI e VIII: o conflito terrível / *da natureza escura* (o terremoto) e *da escura alma humana* (as forças sociais).

No último terceto, a voz cede a fala ao próprio marquês, no segundo verso: “Eis o homem”. Essa expressão verbalizada já vinha sendo utilizada anteriormente, quando a voz dizia: “Eis, Lusitânia, a espada”, no terceiro soneto, e também: “Eis, Lusitânia, a obra”, no quinto soneto. Porém, nesse verso, a construção carrega um sentido mais amplo. Nesse momento, Pombal não se dirige à Lusitânia, como fizera a voz, mas sim ao céu, impondo-se diante de algo mais elevado. A herança cristã dessas palavras é evidente, visto que a menção “Eis o homem” é tradução da conhecida expressão latina *Ecce homo*, proferida por Pôncio Pilatos¹⁰² no momento em que apresenta Jesus Cristo ao povo judeu, após ele ter passado pelas provações que ficaram conhecidas como a Paixão de Cristo, antes da crucificação. A diferença é que Jesus Cristo é apresentado ao povo, enquanto Pombal apresenta-se, numa atitude de autoproclamação, diante do “destino”. A voz encerra sua fala no momento em que o discurso adquire o caráter sublime, ponto alto por situar-se na esfera divina.

Por fim, um dos principais aspectos abordados e estudados na obra ficcional de Machado de Assis é a ironia. No seu estilo, o autor desenvolve o modelo em que o elemento

¹⁰² Governador de Roma. Citação bíblica: Evangelho de São João (19:5).

irônico se faz fundamental para a compreensão do seu trabalho de escritor. Ao longo do conjunto de sonetos, não se percebe que o componente irônico seja explorado como fundamento técnico ou propósito. Antes disso, há um tom mais próximo à reflexão que ao irônico, porém, é necessário situar os versos dos dois tercetos deste soneto a uma passagem da prosa.

No conto *O Alienista*, composto em 1881¹⁰³ e publicado no ano seguinte em *Papéis Avulsos*, isto é, mesmo período em que consideramos a composição de *A derradeira injúria*, a personagem de Martim Brito é referida após criar um poema em que tece comentário a respeito do Marquês de Pombal:

De resto, suas ideias eram antes arrojadas do que ternas ou jocosas. Dava para o épico. Uma vez, por exemplo, compôs uma ode à queda do Marquês de Pombal, em que dizia que esse ministro era o “dragão aspérrimo do Nada”, esmagado pelas “garras vingadoras do Todo”; e assim outras, mais ou menos fora do comum; gostava das ideias sublimes e raras, das imagens grandes e nobres...

Se resgatarmos os versos do soneto IX, em que constam: “Tu serias o mesmo **aspérrimo e impassível**” e “a **garra do destino** / Indelével te pôs o seu sinal divino”, ficou parecendo que Machado de Assis alude, na prosa, a algo que ele mesmo, num momento próximo, estava fazendo, de forma também “mais ou menos fora do comum”. É claro que a auto ironia, neste caso, se dá no conto, e não no poema. De qualquer maneira, essa passagem demonstra duas questões importantes: primeiro, reforça a intertextualidade dos textos, tanto o poético, quanto o em prosa, na obra do autor. Segundo que, no início da década de 80, o Marquês de Pombal era um assunto bastante presente no pensamento da sociedade brasileira e, conseqüentemente, em Machado. Se o autor já havia composto ou estava compondo os sonetos enquanto escrevia *O Alienista*, é difícil precisar de maneira irrefutável (a passagem transcrita reforçaria a tese de que foram compostos concomitantemente). Porém, de qualquer maneira, o que se percebe é que a figura de Pombal era recorrente para o autor naquele momento, o que nos leva a refletir que “A derradeira injúria” foi um trabalho que demandou tempo e dedicação, assim como a atenção, do autor.

De maneira um pouco mais subjetiva, essa passagem do conto também evidencia certo paradoxo, quando menciona uma hipotética ode composta à queda de Pombal. Comumente, a forma ode é um poema destinado a louvar um objeto ou indivíduo, ressaltando, invariavelmente, as qualidades ou feitos daquele a quem é oferecido. No entanto, a personagem Martim Brito evidencia a queda da figura histórica de Marquês de Pombal, isto é, o motivo do imaginado

¹⁰³ A primeira publicação ocorre no periódico *A estação*, com a primeira parte datada em 15 de outubro de 1881, enquanto que o livro, *Papéis Avulsos*, é publicado no ano seguinte, 1882.

canto não é a ascensão, mas sim a derrocada. O trecho ainda menciona o fato de a personagem gostar de ideias “sublimes e raras, das imagens grandes e nobres”, no mesmo momento em que o poema *A derradeira injúria* atinge seu ponto mais elevado, quando Pombal é retratado em uma fala bíblica dirigindo-se aos céus. É curioso que a partir desse momento, o poema irá deixar de retratar os feitos da nação portuguesa e do ministro para relatar o declínio de Pombal, isto é, a última violação a que o indivíduo ainda seria submetido após a morte. De certa maneira, Machado também irá nos mostrar, depois de haver edificado a figura de Pombal e alçado sua imagem ao ponto mais alto desse retrato, sua queda.

Com isso, termina a participação da segunda voz no poema, marcada com o fechamento das aspas ao término do último verso deste soneto. A partir de agora, o eu lírico retomará o discurso e conduzirá o leitor até o final do conjunto.

3.11. Soneto X

E, soltado esse lamento
Ao pé do grande moimento,
Calou-se a voz, dolorida
De indignação.

Nenhum outro som de vida
Naquela igreja escondida...
Era uma pausa, um momento
De solidão.

E continuavam fora
A morte, dona e senhora
Da multidão;

E devastava a batalha,
Como o temporal que espalha
Folhas ao chão.

O décimo soneto coloca questões de diversas ordens para serem analisadas, o que o torna complexo e ao mesmo tempo singular neste conjunto de sonetos. Visivelmente, em primeiro lugar chama atenção sua estrutura. A utilização de versos heptassílabos e quadrissílabos especificam-no como um sonetinho. Ao longo de sua obra poética, Machado compôs outros três sonetinhos. Curiosamente, o único soneto de *Falenas* e primeiro a aparecer em livro, em 1870, “Luz entre sombras” é composto todo em verso de redondilha maior. Os outros dois são: “A uma senhora que me pediu versos”, publicado pela primeira vez em 1887, e “Suave Mari Magno”, de 1880, ambos presentes em *Ocidentais*. Dos três, o último é o que mais se aproxima do soneto X, pela simetria na disposição dos versos.

Por si só, a escolha do verso de sete sílabas (no caso, quebrado com verso de quatro) não chamaria tanta atenção de forma isolada. Porém, inserido no conjunto ao lado de outros treze sonetos que priorizam o verso alexandrino, gera alguma discussão, a ponto de levar Péricles Eugênio da Silva Ramos a considerar os versos do soneto como octossílabos, tão incomum é a presença das duas medidas na mesma composição. Tradicionalmente, os versos que se combinam com os de doze sílabas são os de oito e de seis (alexandrino quebrado), ambos utilizados por Machado nos demais sonetos da série, cuja medida longa (versos de mais de oito sílabas), os tornam mais adequados aos temas graves, históricos, épicos, filosóficos, já que podem conter muitas ideias e possibilitam o desenvolvimento de pensamentos mais complexos. Já os de medida curta (sete ou menos) são comumente empregados para expressões mais

simples, líricas e/ou populares, com o problema de que a acentuação no verso de sete sílabas¹⁰⁴ contrasta ainda mais com a acentuação obrigatória na sexta sílaba do alexandrino francês¹⁰⁵. Pois bem, no nosso entendimento, a incorporação de um sonetinho ao conjunto torna o poema mais rico, ao invés de prejudicá-lo. Longe de uma falha estrutural, reforça o que vimos constatando ao longo das análises; que o que desperta a atenção no poema são as suas várias ambiguidades. Machado opta pelo sonetinho num momento de transição do poema, em que ocorre a passagem da segunda voz para o retorno do eu lírico. O recuo métrico parece coincidir com o próprio recolhimento da voz que silencia, após longa exposição, sugerindo tanto um relaxamento na leitura quanto ampliando o aspecto de evasão. É um momento de resignação, acentuado pelo lirismo do soneto, que reforça também esse sentido de lamento que o discurso possui.

A segunda questão formal peculiar do décimo soneto se dá no esquema de rimas. Diferentemente dos demais, cada quarteto possui três ecos, sendo que os primeiros três versos de um trocam as rimas com o outro, e o último verso equipara-se: AABC / BBAC. A rima dos últimos versos se mantém nos tercetos, dando continuidade à leitura, e as demais se apresentam emparelhadas: DDC / EEC. Além da posição das rimas mostrarem uma particularidade, esse soneto é o único que apresenta rima aguda, em *-ão*, justamente a que encerra todas as estrofes. Magalhães Júnior, comentando a produção de Machado no início da década de 80, quando compõe a peça *Tu, só tu, puro amor*, escrita em comemoração ao centenário de Camões, na mesma época em que começava a publicar *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e também alguns dos poemas que fariam parte de *Ocidentais*, na *Revista Brasileira*, chama-nos a atenção: “No mesmo número da Revista Brasileira, publica o primoroso soneto “O desfecho”, em que rompe com uma das regras severamente estabelecidas pelos parnasianos, que consistia em evitar o abuso das rimas agudas, o que, no entender dos adeptos de tal escola, constituía uma imperfeição. Mas o que lhe interessava era, em primeiro lugar, a ideia, que não sacrificaria, de modo algum, as rimas. E, por isso, escreveu o soneto “O desfecho”, em alexandrinos, usando

¹⁰⁴ Said Ali considera o verso heptassílabo como quebrado do verso hendecassílabo, quando associados em estâncias não isossilábicas.

¹⁰⁵ O prof. José Américo de Miranda nota que essa combinação não é exclusiva de “A derradeira injúria”. Antes, Machado já havia utilizado diferentes metros nos “Versos a Corina”, de *Crisálidas*, unindo na mesma composição versos de 06, 07, 10 e 12 sílabas. Porém, o professor frisa que, naquele contexto, o emprego de diversos metros leva ao paroxismo um recurso poético que vem da poesia trovadoresca, no qual era chamado de “descordo”. Neste, os contrastes da medida versificatória são utilizados, na expressão de Rodrigues Lapa (*Lições de literatura medieval*), “para traduzir o desarrazoado da paixão”. Para o Prof. José Américo, isso explicaria bem a diversidade métrica dos “Versos a Corina”. Também aponta os casos de “Última folha”, poema que fecha *Crisálidas*, e de “Os dous horizontes”, do mesmo livro, mas que fora excluído pelo autor em *Poesias Completas*. Em ambos, há a combinação do verso de 07 com o de 10 sílabas – sendo que, no segundo, o decassílabo apenas abre e termina o poema, numa espécie de mote.

oito rimas agudas”¹⁰⁶. Magalhães Júnior é correto em sua consideração. Porém, olhando a produção poética de Machado não é raro encontrar o uso de rima aguda desde os primeiros livros. Citando alguns exemplos, temos “Quinze anos” e “Versos a Corina”, em *Crisálidas*, “Flor da mocidade”, “Lágrimas de cera” e “Lira chinesa”, em *Falenas*, “Niâni” e “Os semeadores”, em *Americanas*, “Suave Mari Magno”, “A uma senhora que me pediu versos” e “A mosca azul”, em *Ocidentais*. Certamente a lista é maior, mas pelos exemplos, o que se vê é que Machado, ao longo de toda sua obra poética, trabalhou com certa liberdade a questão das rimas, sem se prender à rigidez estética de uma época. Sobre isso, vale lembrar também da passagem do *Itinerário de Pasárgada*, quando Manuel Bandeira, refletindo a respeito das rimas pobres em um soneto de Camões, comenta:

Rimas de participios passados, por exemplo, como no transcrito soneto de Camões, onde “sossegado” rima com “repousado”, “deitado” e “nomeado”. São eles tão pertinentes ao assunto (Machado de Assis de uma feita comentara versos meus com meu pai, elogiando as rimas, que lhe pareciam “bem ligadas ao assunto”), soam tão bem dentro da tonalidade geral do poema, que ninguém se lembra que são todos participios passados. Aprendi que a rima boa é a que traz ao ouvido uma sensação de surpresa, mas surpresa nascida não da raridade, senão de uma espécie de resolução musical...¹⁰⁷.

Pelo exposto por Bandeira, observa-se que, para Machado, a prioridade da forma é o assunto, e não deve ser posta à mercê do virtuosismo. Pensando nisso, novamente, o que traz curiosidade para o esquema de rimas do décimo soneto não é a utilização da rima aguda em si, mas o contraste que ela faz com o restante do conjunto. Pelo que vimos nessa “postura poética” de Machado de Assis, se faz necessário compreender o sentido de se utilizar a rima aguda neste soneto em particular. E o melhor caminho é entender sua relação com o assunto.

O recuo métrico, como dito anteriormente, acentua o lirismo, e proporciona formalmente o recolhimento (silenciamento) da voz que discursava até o soneto anterior. A favor do próprio sentido do soneto, em direção a um movimento de fechamento, a rima de “indignação”, “solidão”, “multidão” e “chão” fortalece tal sensação. A metáfora nos últimos dois versos, (uma das mais belas da série, comparando a morte que devasta a batalha com o temporal que espalha folhas ao chão), ao mesmo tempo que traz a expressão lírica, contrapõe-se à forma como o soneto IX termina. Há um rebaixamento do discurso, que antes apontava para o divino. Aqui, o olhar é para o baixo, reforçado pela escolha da palavra que termina o

¹⁰⁶ MAGALHÃES JUNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis, v. 3: maturidade*. Rio de Janeiro: Record, 2008. Página 16.

¹⁰⁷ BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa / Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1997. Página 306-307.

soneto: “chão”. Dessa maneira, representa uma queda que antecede o próprio rebaixamento do homem, ascendido, anteriormente, à esfera do sublime e que passará para um movimento descendente no poema a partir de agora. As rimas, portanto, ligam-se bem ao assunto, quando ajudam a compor no soneto essa transição entre uma fala elevada e a realidade rebaixada, acentuando o momento de oclusão de uma voz para dar início à última parte da composição.

Como se disse, nesse soneto é retomado o primeiro nível narrativo, retornando a fala ao eu lírico que abre o poema. No estrato das significações, as estrofes trazem semelhanças aos primeiros sonetos. Nos dois quartetos, novamente estamos no interior da igreja, a olhar o féretro (agora moimento), que se mantém isolado de qualquer outra presença física, como no soneto II. Nos tercetos, o eu lírico traz a sensação da batalha que está do lado de fora, da mesma maneira que no soneto I. Assim, vemos que há uma oposição entre os quartetos e os tercetos, na relação interior e exterior. Os pares “indignação/solidão” (abstrato) e “multidão/chão” (concreto) reforçam a ruptura da ideia, ao mesmo tempo em que se ligam de maneira contínua pela rima. Dessa maneira, o eu lírico retoma o discurso no mesmo ponto em que o iniciou. Se formos pensar em termos de ação, toda a fala da segunda voz parece ter sido uma grande suspensão, uma digressão que não alterou a situação narrativa inicial (o espaço e tempo da enunciação). A solidão evidenciada no interior da igreja carrega a sensação de incomunicabilidade da fala que proferiu o discurso até então; isolada, ela não possuía interlocutor, e, assim sendo, não houve comunicação, pela falta de recepção da mensagem. O poema transmite a ideia de que a voz que discursou, na realidade, falou para si mesma, presa que estava em seu isolamento etéreo. O leitor, em sua posição privilegiada, recebe a mensagem do discurso da voz; porém, no ambiente em que se narra os acontecimentos, ninguém a pôde ouvir.

Por fim, pensando na acuidade da análise como forma de preencher (não necessariamente de maneira definitiva) todos os possíveis pontos de discussão presentes no poema, se faz necessário comentar o verbo do nono verso: “e *continuavam* fora / A morte, dona e senhora”. Machado, reconhecido pelo rigor gramatical de seus textos, parece ter cometido, aqui, um equívoco de concordância gratuito. Diz-se gratuito porque, como sabemos, há determinados versos que aceitam distorções por razões técnicas. De acordo com Leite de Vasconcelos, “a rima e o metro fazem também que os verbos se empreguem indevidamente em certos modos e tempos, o que tanto acontece na literatura popular como na culta”¹⁰⁸. Em “A

¹⁰⁸ VASCONCELOS, Leite de. *Lições de filologia portuguesa*, RJ: Livros de Portugal, 1959, p. 374.

uma senhora que me pediu versos”, Machado comete um desses “erros” de concordância, similar ao que ocorre no décimo soneto:

Uma só das horas tuas
Valem um mês
Das almas já ressequidas.

Neste caso, a opção de “valem” por “vale” explica-se na métrica, já que para manter o verso quadrissílabo é necessário quebrar a segunda sílaba poética. No caso do soneto X, a justificativa da métrica não se aplica, e qualquer tentativa de explicar a concordância verbal no plural é bem mais complicada que a de se aceitar o equívoco. Quer dizer, seria coerente considerar que “a morte” é o sujeito dos verbos continuar (intransitivo, no sentido de perdurar) e devastar (obrigatoriamente transitivo direto), este tendo por objeto direto “a batalha”. Nesse caso, o sentido do período ficaria: “a morte continuava, fora, dona e senhora da multidão, e devastava a batalha, como o temporal que espalha folhas ao chão”. Com o verbo no plural, há a necessidade de se considerar outro sujeito (eles), cuja concordância se faria por silepse, isto é, figura pela qual o verbo concorda com a ideia, e não com a palavra expressa no período. Pensando assim, é preciso considerar que são os exércitos (franceses e ingleses) que produzem a morte, e por isso, se faz uso do plural. Se considerada essa hipótese, haveria problema com o segundo verbo, “devastar”, pois, afinal, se “(eles) continuavam” a morte, quem “devastava” a batalha, no singular? É mais adequado, portanto, propor correção do verso para o verbo “continuava”, no singular, tornando o sentido das duas estrofes mais coerente com o assunto e considerando que, possivelmente, o lapso persistiu também pela falta de revisão do próprio autor, já que os textos foram remetidos para Portugal, impressos e distribuídos sem a prova dos autores, e os sonetos só foram publicados novamente de maneira póstuma.

3.12. Soneto XI

E essa voz era a tua, ó triste e solitário
Espírito! eras tu, forte outrora e vibrante,
Que pousavas agora, — apenas cintilante, —
Sobre o féretro, como a luz de um lampadário.

Era tua essa voz do asilo mortuário,
Essa voz que esquecia o ódio triunfante
Contra o que havia feito a tua mão possante,
E a inveja que te deu o pontual salário.

E contigo falava uma nação inteira,
E gemia com ela a história, não a história
Que bajula ou destrói, que morde ou santifica.

Não; mas a história pura, austera, verdadeira,
Que de uma vida errada a parte que lhe fica
De glória, não esconde às ovações da glória.

Com a passagem para o décimo primeiro soneto, estamos, sem dúvida, diante do poema mais difícil de toda a série. Essa afirmação é justificada pelos seguintes aspectos: na estrutura, o soneto representa uma segunda pausa entre o recolhimento da voz e a retomada da ação narrativa, que irá seguir a partir do próximo soneto; no conteúdo, o poeta atribui ao próprio Marquês de Pombal o discurso direto proferido pela voz, o que, num primeiro momento, aparenta ser uma grande incoerência. E este é o principal problema, pois, seria no mínimo estranho imaginar que tamanha contradição passara despercebida ao escritor, isto é, que não haveria aqui nenhum propósito ou compreensão plausível que explicasse o direcionamento explícito que Machado dá para a voz. A pergunta a se fazer é qual a intenção do autor com esse argumento proposto já no primeiro verso? E é com o intuito de esclarecer e interpretar isso que o esforço de análise desse soneto poderá trazer uma nova compreensão para o poema.

A respeito da forma, temos um soneto que retoma uma construção mais tradicional. Todos os versos são alexandrinos, e o esquema de rimas dos quartetos se repete em ABBA / ABBA, enquanto que há nos tercetos uma pequena variação na posição das duas rimais finais: CDE / CED. Cada estrofe é composta por um período sintático, sendo que os dois quartetos tratam da voz atribuída ao Marquês no plano particular/singular, enquanto os tercetos tratam do plano geral/coletivo, isto é, da nação portuguesa, deixando evidente uma divisão entre a oitava e a sextilha.

A construção dos dois quartetos assemelha-se bastante à construção do soneto VII, em que a voz identifica o “homem” que aparece no poema diante do terremoto de Lisboa. O

primeiro verso de cada estrofe é muito próximo de seu correspondente: “Esse homem eras tu, alma que ora repousas” com “E essa voz era a tua, ó triste e solitário / Espírito...”; “Eras tu que da sede ingrata de ministro” e “Era tua essa voz do asilo mortuário,”. Ou seja, no sétimo soneto a voz, até então desconhecida, reconhece nos restos mortais do ministro o sujeito a que se refere o discurso, e, portanto, ele seria objeto do discurso. Já neste, o poeta reconhece no espírito que paira sobre os mesmos restos mortais a voz que se pronunciava anteriormente. A conclusão é relativamente simples: trata-se da voz do Marquês de Pombal discursando a respeito do próprio Marquês de Pombal, numa espécie de desdobramento em que o sujeito vê a si mesmo como objeto representado. A dificuldade é entender qual a lógica disso no contexto geral do poema. Em busca dessa resposta, a decisão foi olhar para dentro da própria obra do autor, e procurar compreender as ideias que estavam sendo trabalhadas por ele naquele período, e como certos assuntos que se faziam atuais vinham sendo desenvolvidos pelo escritor.

Uma das primeiras coisas a chamar atenção é o termo utilizado: “Espírito”. Sabe-se que não é a primeira vez que Machado utiliza o ponto de vista de um morto para narrar algum acontecimento. Sem muito esforço, ocorre-nos o principal romance do autor, que cronologicamente foi publicado em data muito próxima da composição de *A derradeira injúria*. Trata-se, claro, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881. No entanto, a escolha da palavra “espírito” parece conter uma agudeza a mais nesse contexto.

Quando voltamos à segunda metade do século XIX, uma das questões que se tornou grande debate na sociedade brasileira, fruto também de uma assimilação do que estava ocorrendo na Europa, principalmente na França, foi o surgimento do Espiritismo. De nosso conhecimento, há dois trabalhos que tratam desse assunto relacionando-o com Machado de Assis. O primeiro, de Ubiratan Machado, *Os intelectuais e o espiritismo: de Castro Alves a Machado de Assis*, publicado no ano de 1996, e o segundo, a dissertação de mestrado de Elaine Cristina Maldonado, intitulada *Machado de Assis e o Espiritismo: diálogos machadianos com a doutrina de Allan Kardec (1865-1896)*, defendida em 2008. Nos dois trabalhos, é mostrado o ponto de vista de Machado sobre a doutrina espírita que começava a se propagar pelas classes sociais e intelectuais brasileiras, tanto através dos romances e contos, quanto pelas crônicas publicadas pelo autor. De modo geral, e é importante que isso seja ressaltado, percebe-se que Machado, através de uma crítica direta, ou outras vezes irônica, às ideias espíritas, sempre se mostrou contrário ao espiritismo; ao mesmo tempo, esse posicionamento demonstra que o escritor também era um conhecedor do assunto, até por que para criticá-lo se fazia necessário conhecê-lo. Curiosamente, o principal livro que propagou a teoria espiritista no país, *O livro*

dos espíritos, fora publicado em 1875 pela mesma editora de Machado, a Garnier, o que provavelmente facilitou seu contato com o texto.

No entanto, não é o espiritismo em si que nos importa nesse momento, mas o que pode ser associado a ele e que nos traz alguma ideia a respeito da maneira como o poema pode ter sido pensado. Por esse motivo, não pretendo dar continuidade à discussão que os trabalhos citados propuseram, e sim trazer apenas o essencial que ilustra uma possibilidade de leitura a partir da transferência da fala que o autor realiza no poema. Em sua dissertação, Maldonado analisa alguns textos de Machado que dialogam com essa questão. Particularmente, nos interessam dois contos: “Uma visita de Alcibíades” e “O segredo do Bonzo”. Ainda que não seja ideal recorrer à prosa para iluminar a poética, penso que havia no pensamento do autor uma idiosincrasia que perpassa os gêneros.

O primeiro conto foi publicado, inicialmente, no ano de 1876, segundo Galante de Sousa, no *Jornal das Famílias*, sob pseudônimo de Victor de Paula. Depois, em 1882, em *Papéis Avulsos*, sendo que Machado coloca uma nota a respeito desse conto, onde declara: “Este escrito teve um primeiro texto, que reformei totalmente mais tarde, não aproveitando mais do que a ideia”. A respeito dessa ideia, concordo com Maldonado, quando ela afirma:

J. Galante de Souza, em nota sobre este conto na sua obra *Bibliografia de Machado de Assis*, afirma que o principal tema era a questão do vestuário moderno, tema este que, segundo o autor, aparece também em pelo menos mais um conto, o *Vestuário*, publicado na *Semana Ilustrada* em 20 de maio de 1866 em que também se comenta a maneira moderna de se vestir em comparação com a vestimenta grega. A admiração de Machado de Assis pela cultura grega já é sabida de longa data, mas, estudando a história do espiritismo e o momento em que a doutrina estava quando da publicação destes contos que citei, vê-se que a questão da vestimenta na verdade serve como pano de fundo para tratar de questões mais complexas, como a da experiência de materialização, tão comentadas na França e, por conseguinte, entre os espíritas brasileiros. (p. 48).

Realmente, as discussões a respeito do espiritismo vinham tendo grande atenção do autor, que com o passar dos anos se tornou ainda mais crítico à proposta espírita, o que demonstra que a ideia trabalhada no conto passava por esse tema. Da primeira versão publicada no *Jornal das Famílias*, para o texto final de *Papéis Avulsos*, há mesmo uma diferença muito grande, sendo que a única semelhança provavelmente é a ideia original. Vejamos a comparação de dois trechos que estariam no mesmo momento de desenvolvimento do conto. Primeiro, a versão do periódico:

Não sei se sabem que sou um tanto espiritista. Não se riam; sou até muito. Posso dizer que vivo, como, durmo, passeio, converso, bebo café e espero morrer na fé de Allan

Kardec. Convencido de que todos os sistemas são puras nulidades, adotei o mais jovial de todos.

Sendo espiritista, lembrei-me de evocar Alcibíades; o que imediatamente fiz, convidando-o a comparecer na minha casa, rua de tal, número tantos (placa). Alcibíades é polido e benévolo; não se fez esperar muito. Cinco minutos depois tínhamos ambos aproximado duas civilizações; o tempo e a eternidade conversavam amigavelmente como pessoas da mesma família.

– Que me queres, curioso mortal?¹⁰⁹

Agora, a versão do livro, cujo ano de publicação coincide com o centenário do Marquês de Pombal e possivelmente o mesmo ano de composição de *A derradeira injúria*.

Sou espiritista desde alguns meses. Convencido de que todos os sistemas são puras nulidades, resolvi adotar o mais recreativo deles. Tempo virá em que este não seja só recreativo, mas também útil à solução dos problemas históricos; *é mais sumário evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas, e gastá-las em pura perda, porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato*. E tal era o meu caso desta noite. Conjecturar qual fosse a impressão de Alcibíades era despende o tempo, sem outra vantagem, além do gosto de admirar a minha própria habilidade. Determinei, portanto, evocar o ateniense; pedi-lhe que comparecesse em minha casa, logo, sem demora. E aqui começa o extraordinário da aventura. [...]

– Que me queres? – perguntou ele.¹¹⁰

É evidente que os dois trechos possuem um tom irônico ostensivo. Porém, o que nos chama a atenção é o que mudou de uma versão para a outra. Na primeira versão, a convocação de Alcibíades não tinha um propósito estabelecido, em contrapartida, na versão de 1882, o autor nos explica o porquê: a solução dos problemas históricos, isto é, a evocação do próprio autor dos fatos para discorrer sobre os fatos.

Obviamente se trata de uma ideia ficcional. Trazendo para o poema, é muito difícil determinar de maneira irrefutável a intenção de Machado quando atribui ao Marquês de Pombal a segunda voz do discurso. Porém, se há um indício do que o poeta pretendeu ao realizar esse artifício, seria a ideia de “ouvir” do autor do ato a verdade sobre o ato, ao invés de conjecturar sobre o mesmo. É nesse sentido que o segundo conto, “O segredo do Bonzo”, também de 1882, nos interessa.

Em resumo, o conto elabora um novo capítulo para a obra de anotações de Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, que relata uma experiência vivida no reino de Bungo. Junto de Diogo Meireles, na cidade de Fuchéu, eles irão presenciar parte da sociedade que, alienada, se deixa manipular por alguns indivíduos que elaboram teorias a respeito da criação dos grilos e

¹⁰⁹ *Jornal das Famílias*, outubro de 1876, pp. 305 a 308.

¹¹⁰ *Papéis Avulsos*, 1882, pp. 259 a 272.

outros assuntos, até que são levados para um senhor chamado Pomada que lhes explica a essência da razão que leva as pessoas a crerem nestas ideias:

– Haveis de entender – começou ele – que a virtude e o saber têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam [...].

[...] Considerei o caso, e entendi que, se uma cousa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente.

Pois bem, diante do exposto, temos as seguintes constatações: Machado é contrário ao espiritismo, mas observa bem que há um mecanismo de convencimento coletivo na evocação de uma entidade que se apresenta para falar no lugar do intermediador. Quando evoca a imagem do espírito do Marquês de Pombal no soneto, o que, embora seja controverso, pode servir como artimanha, tanto para dar veracidade ao discurso, quanto para ocultar o próprio ponto de vista do poeta. Entende-se que esse disfarce, até certo ponto, não é um movimento isolado em sua obra, e pode ser considerado um artifício para desenvolver o discurso. Sendo assim, elabora-se uma ideia a respeito do sujeito em que se evidencia uma distinção: a existência propriamente desse sujeito e a existência que ele tem na opinião das pessoas. Entre as duas realidades, é a opinião estabelecida nas pessoas que representa o que verdadeiramente esse sujeito é para a realidade histórica, e não o que ele essencialmente foi em vida.

Com isso, a chave para entendermos a construção do poema é que não se trata de uma concepção sobre o Marquês de Pombal, mas sim sobre a existência de dois marqueses: um real, constituído dos restos mortais que ali se encontram e que é tratado ao longo do conjunto de forma até certo ponto rebaixada pelo poeta. Outro, que representa a imagem do Marquês de Pombal, construída com a ajuda do próprio discurso adotado em seu governo, e que passou a ser uma opinião comum. Nisso, compreende-se o esforço do marquês real, em espírito, de elucubrar a respeito de sua própria história, falando de si mesmo. Em oposição, há o olhar crítico do poeta, que a todo o momento recorda a condição atual rebaixada do mesmo.

Ao encontro disso, o primeiro capítulo do livro *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*, de Ivan Teixeira, deixa evidente que a figura histórica de Marquês de Pombal fora, antes de tudo, pensada propositadamente para engrandecer o estadista. Poderíamos citar quase que todo o capítulo, mas apenas para ilustrar, seguem duas passagens:

A gestão do Marquês de Pombal encaixa-se perfeitamente nesse ideal administrativo, que pressupõe rapidez, dinamismo e prontidão. Com efeito, criou-se desde o início um discurso favorável de seus atos, o qual foi imediatamente transmitido pelo

poderoso esquema de propaganda que o ministro montou e pôs em funcionamento durante todo o seu governo. (p. 28).

Talvez se possa interpretar a propagação do ideário pombalino como um dos elementos mais característicos do governo ilustrado em Portugal, uma vez que implica o propósito de fortalecer o poder pela adesão integral dos súditos da Coroa, isto é, por uma ampla campanha de produção da opinião pública, que envolveu a imprensa e as artes em geral. A propagação pombalina desencadeou considerável agitação de ideias e revisão de valores, ambas compatíveis com o espírito renovador das Luzes na Europa. Essa propaganda ocasionou numerosos escritos doutrinários, pinturas, gravuras e uma vasta literatura, que ora se manifesta pelo encômio (louvor a Pombal, o líder triunfante), ora pela sátira (vitupério contra o grupo derrotado, os jesuítas). (p. 47).

Voltando para o soneto XI, compreende-se, então, a ironia da questão. A voz que narrou a história de Portugal e os feitos de Pombal é a voz da opinião geral, que, assimilada pela propagação do ideário pombalino pensado em sua gestão, confunde-se com a voz do próprio marquês. A ideia que se tem da figura histórica do Marquês de Pombal é a ideia que ele mesmo implantou na sociedade, e, por isso mesmo, a sociedade fala através da voz do próprio marquês. Entretanto, a imagem constituída através da opinião geral contrasta com o olhar do poeta para a realidade, que vê o sujeito em si, já esfacelado. Machado, ao evocar a imagem do ministro para atribuir-lhe o discurso da voz, em certa medida camufla seu ponto de vista ao desviar a fala para o ponto de vista da opinião comum, e não perde tempo, se assim podemos dizer, para fazer conjecturas sobre o ministro. Sem tentar explicar os fatos, ele nos traz o autor dos fatos para narrá-los ele próprio. E, inteligentemente, vai apontando para o leitor a outra realidade, não a que se estabeleceu no ideário pombalino, mas a que é apresentada pelo olhar agudo do poeta.

Com esse descolamento, o poema funciona como se nele existissem dois planos, o que é sugerido também pelo uso das duas vozes. Num primeiro plano, tem-se o Marquês de Pombal histórico, que encarnaria em si o “espírito do povo português”, representado através da perspectiva assimilada pela sociedade. Num segundo plano, temos o Marquês de Pombal indivíduo, cujos restos mortais representam a materialidade destruída. O poema oscila entre o enaltecimento do primeiro realizado pela segunda voz, e assim pode-se compreender certo tom encomiástico, e a descrença no segundo, pelo olhar do eu lírico, o que clareia o mal-estar que sentimos na leitura de um poema até então feito em homenagem ao ministro, mas que por vezes ressoa num tom dissimulado.

A representação dessa oposição aparece também na construção do soneto. Nos quartetos, percebem-se repetições (“essa voz era tua”, “era tua essa voz”, “essa voz”), e nos tercetos demonstram avanços e recuos (“a história”, “não a história”, “mas a história”), que parecem indicar positivities e negatividades que coexistem num universo político complexo e também na figura política complexa e controvertida que era o marquês. É onde o poeta

reconhece a “vida errada” ao mesmo tempo que ele “não a esconde às ovações da glória”. Há uma perspectiva dialética nesse movimento. No reconhecimento das facetas contraditórias há o político controverso que, se por um lado agia como um estadista, por outro, já no plano poético, seria também esperança de evitar o esmagamento do reino, como se vê no soneto IX. Nesse reconhecimento, pode-se observar algo essencial ao pensamento e à forma de Machado de Assis considerar a realidade e a história, algo que ele próprio declarou numa crônica:

Eu, posto creia no bem, não sou dos que negam o mal, nem me deixo levar por aparências que podem ser falazes. As aparências enganam; foi a primeira banalidade que aprendi na vida, e nunca me dei mal com ela. Daquela disposição nasceu em mim esse tal ou qual espírito de contradição que alguns me acham, certa repugnância em execrar sem exame vícios que todos execram, como em adorar virtudes que todos adoram.¹¹¹

Essa ideia de Machado de Assis combina bem com a afirmativa de Gaston Bachelard em *Instante poético e instante metafísico*, no entendimento de que “o instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários”, ou:

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar uma visão de universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é então o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade (BACHELARD, 1986, p. 183)

Alfredo Bosi, em *Ideologia e contraideologia*, afirma que, na obra de arte literária: “as tensões permanecerão vivas e, no fundo, irresolvidas: a forma da memória e o dinamismo da imaginação efetuam uma escrita de coexistência dos opostos”. Dessa forma, conclui-se que o soneto XI é fundamental para a compreensão da unidade do conjunto, pois em sua aparente contradição, em que a ambiguidade da voz confunde o marquês histórico, o marquês individual e a própria opinião geral constituída sobre sua figura, ao mesmo tempo que reconhece a importância do sujeito, prepara o terreno para a narrativa poética que virá a seguir, cujo olhar permanece à espreita do poder e da glória.

¹¹¹ *A semana*, 14/06/1996.

3.13. Soneto XII

E, tendo emudecido essa garganta morta,
O silêncio voltara àquela nave escura,
Quando subitamente abre-se a velha porta,
E penetra na igreja uma estranha figura.

Depois outra, e mais outra, e mais três, e mais quatro.
E todas, estendendo os braços, vão abrindo
As trevas, costeando os muros, e seguindo
Como a conspiração nas tábuas de um teatro.

E param juntamente em derredor do leito
Último em que descansa esse único despojo
De uma vida, que foi uma longa batalha.

E enquanto um fere a luz que as tenebras espalha,
Outro, com gesto firme e firmíssimo arrojo,
Toma nas cruas mãos aquele rei desfeito.

No décimo segundo soneto, o poema retorna à narrativa inicial, que teve seu desenvolvimento interrompido pelo surgimento da segunda voz. Olhando para a estrutura geral, quando o discurso dessa voz é encerrado, no soneto IX, o poeta traz ao leitor novamente o ambiente da Igreja, no décimo soneto, porém sem narrativa. É uma imagem estática, como um recorte, que descreve a cena, mas sem ação. A partir de agora, haverá a exposição da sequência dos acontecimentos, chegando o poema a sua parte final.

Tecnicamente, este soneto oferece caminhos para a análise, pois se percebe uma representativa implicação formal no plano das significações. O aspecto dramático é evidente, reforçado pela palavra “teatro”, que encerra o oitavo verso, ocupando exatamente o centro do poema. Todos os versos narram o desenrolar de uma ação, cujo desenvolvimento é contínuo, reforçado pelos períodos iniciados em “e”. À medida que o leitor avança, a cena vai se intensificando, aumentando também o suspense.

Péricles Eugênio aponta que as rimas dos quartetos apresentam-se “independentes”, isto é, não são as mesmas; e, além disso, são cruzadas na primeira quadra e abraçadas na segunda. Analisando a disposição ABAB / CDDC, evidencia-se certa irregularidade na construção, já que de uma estrofe a outra o poeta não só altera as rimas como também a sequência. Tal desarranjo corrobora a sensação de que algo adentra o ambiente silencioso da igreja. O silêncio é invadido pela desordem, que se instala.

O primeiro quarteto ilustra a cena de um ambiente sombrio. A atmosfera é densa e obscura, reforçada pelas imagens “garganta morta”, “velha porta”, “nave escura”. O abrir da

porta, no terceiro verso, é ecoado pelo ritmo, no qual o choque das tônicas da sexta e sétima sílabas, essa última foneticamente aberta, parece “destrancá-la”: Quan / do / su / bi / ta / *men* / te *a* / bre- / se. E, na sequência, o adjetivo “velha” sonoriza quase um rangido. A estrofe termina com o entrar de uma “estranha figura”, cuja indeterminação acentua a sensação enigmática. Há um mistério. O verbo utilizado é “penetra”, ou seja, carrega em si o traço de força e violência, daquilo que não é natural. Simbolicamente, a “invasão” que estava do lado de fora, nesse momento, chega ao ambiente interno da igreja, criando uma expectativa ansiosa e angustiante.

No segundo quarteto, a invasão toma corpo. Após o rompimento do que separava os dois espaços, interior e exterior, pela primeira estranha figura, todas as outras passam a adentrar a escura nave. A amplificação do primeiro verso dá dimensão a esse “acumulo”, ou seja, mostra uma ocupação progressiva. Ao mesmo tempo, acelera a cena, já que foram precisos quatro versos para a primeira figura penetrar no ambiente, e um único verso para todas as outras. A grande marcação verbal em gerúndios, como “estendendo”, “abrindo”, “costeando”, “seguindo”, traduzem uma narrativa em evolução, uma ação em andamento. E a abertura das trevas, à medida que os soldados franceses entram na igreja, lembra, no contexto geral, a espada do terceiro soneto, que reluz como o sol e como o raio, iluminando a escuridão.

No último verso do segundo quarteto, o poeta qualifica a ação como uma “conspiração”, o que aponta para o episódio mais famoso das conspirações, isto é, o assassinato do ditador Júlio César pelos senadores romanos. Esse episódio, de grande repercussão e um dos mais conhecidos na História, foi também representando nas artes, sendo a manifestação mais célebre a tragédia *Júlio César*, de William Shakespeare, encenada provavelmente no ano de 1599. A referência ao drama convém quando se pensa no sentido da injúria. Nem tanto pela aproximação das duas figuras históricas em si, Marquês de Pombal e Júlio César¹¹², que seria assunto para se trabalhar mais profundamente, porém não é o cerne da nossa questão aqui, mas, sim, visto que, na peça, o tema fundamental é justamente o conflito íntimo da personagem Marcus Junius Brutus, que participa do assassinato do governante romano. Na cena, ele é o último a apunhalar César que, ao vê-lo, profere a famosa frase “Até tu, Brutus?”, e cai, em seguida, sugerindo que a traição destruiu sua vontade de lutar pela vida. Da mesma maneira que César fora traído pelos seus pares, Pombal, que ascendeu ao poder absoluto tal qual o ditador romano, foi sendo dilacerado pelas seguidas traições, até sofrer sua derradeira injúria, que, no fim, é a questão fundamental que este poema traz à tona.

¹¹² Machado já utilizou a imagem de César para ilustrar Napoleão Bonaparte, no poema *Santa Helena*, e para referir-se a Dom Pedro II, no poema cujo primeiro verso inicia-se “César! Fulge mais luz nas saudações do povo,” publicado em uma litografia de Carlos Linde, no ano de 1860.

Quando o poema passa para os tercetos, vemos uma mudança na disposição formal das rimas. A desordem dos quartetos passa agora para um espelhamento: EFG / GFE, no momento em que cessa a entrada dos soldados e que eles param em derredor do leito. Essa construção desenha uma espécie de semicírculo no final do poema, como se os soldados estivessem alinhados em torno do féretro contendo os despojos do Marquês de Pombal. Cada estrofe é composta por um período sintático, iniciado por “E”. Na escolha das palavras, o poeta vai sugerindo o elemento final: foneticamente, pelo advérbio “derredor”, que se aproxima sonoramente de “derradeiro”, enquanto no verso seguinte há uma incomum presença de duas proparoxítonas: “último” e “único”, que indicam um momento definitivo. As rimas dos versos 11 e 12 recuperam as rimas do soneto X: “batalha” e “espalha”, na mesma ordem, demonstrando certa ligação entre o embate atual das tropas francesas, inglesas e portuguesas, com a vida do marquês, reconhecidamente ligada a inúmeras contendidas.

O soneto termina no *clímax* narrativo, no momento em que um dos soldados, enfim, toma os restos mortais de Pombal. Da maneira como foi construído, esse momento se torna uma pausa dramática, em que o inimigo, ostentando o objeto em suas mãos, tem o poder de decidir o desenlace da ação. A imagem do despojo sendo tomado por outro indivíduo também guarda semelhanças com Hamlet. O contexto em que o príncipe da Dinamarca segura o crânio de Yorick difere deste, porém, em sua essência, os dois momentos refletem sobre o tema da transitoriedade da vida e do inevitável da morte. Ao apontar, ao longo de todo o poema, para os restos mortais do ministro português, o poeta reforça o sentido da passagem do tempo, cuja ação sobre a matéria é implacável e terrível.

Machado encerra o soneto referindo-se ao marquês como “rei”. O adjetivo na sequência, “desfeito”, ao passo que qualifica o estado da matéria, também sugere uma ironia fina, pois apesar de ter exercido inquestionável poder durante o reinado de d. José I, Pombal nunca fora, de direito, rei. Há intrínseca nessa alusão a ideia de um retorno ao estado original, revogando e destituindo o ministro da posição à qual ele ascendeu de fato, mas que na essência transgredia o limite de sua função política. Pombal fora desfeito rei junto ao falecimento do verdadeiro rei, e após sua sucessão por d. Maria I, cujo primeiro ato foi demitir e afastar o ministro da corte¹¹³. É nesse momento que se inicia o declínio do marquês, e a figura até então vista de maneira elevada, passará à provação da queda. Os restos mortais de Pombal representam o fim de sua derrocada, porém esta teve início com a perda de seu poder supositício. Com esse fecho, o poeta vincula este soneto ao próximo.

¹¹³ Dom José I morre em 24 de fevereiro de 1777, sendo sucedido imediatamente por Maria I. Dias depois, em 04 de março, Marquês de Pombal é demitido por decreto-régio.

3.14. Soneto XIII

Então... O homem que viu arrancarem-lhe aos braços
 Poder, glória, ambição, tudo o que amado havia:
 Esse que foi o sol de um século, que um dia,
 Um só dia bastou para fazer pedaços;

Que, se aos ombros atara uma púrpura nova,
 Viu, farrapo a farrapo, arrancarem-lha aos ombros,
 Que padecera em vida os últimos assombros,
 Tinha ainda na morte uma última prova.

Era a brutal rapina, anônima, noturna,
 Era a mão casual, que espedaçava a urna
 A troco de um galão, a troco de uma espada;

Que, depois de tomar-lhe esses sinais funestos
 Da sombra de um poder, pegou dos tristes restos,
 Ossos só, e espalhou pela nave sagrada.

Formalmente, o soneto XIII possui uma estrutura mais transparente, tanto na disposição das rimas: ABBA / CDDC / EEF / GGF, que segue um padrão mais harmônico, como também nos períodos, em que os dois quartetos e os dois tercetos são compostos por um período sintático cada. Neste soneto, narra-se o gesto final da injúria: a profanação do túmulo de Marquês de Pombal, com o espalhamento de seus ossos pelo chão da igreja. Porém, antes de chegar ao fim da ação, o poeta constrói uma pequena digressão, retomando a decadência do ministro.

O primeiro verso se inicia com a conjunção conclusiva: “então”, demonstrando que a narrativa está em seu desfecho. As reticências, na sequência, abrem espaço para esse breve retorno, o momento em que o marquês começa a perder seu poder. O verbo arrancar, que será repetido no sexto verso, denota além da remoção, a utilização da força, e uma espécie de impotência desse homem diante do intuito dos “outros” de agirem contra ele. Diz-se dos “outros” porque a própria conjugação do verbo, que se apresenta no infinitivo flexionado, de certa forma indetermina o agente da ação. Isso reforça também a importância de Marquês de Pombal, pois mesmo sofrendo passivamente da destituição, continua sendo ele o centro do discurso. É notório em grandes figuras históricas que, mesmo numa posição de submissão, assumem o foco do episódio, enquanto o restante assemelha-se a uma massa que, mesmo reconhecida, passa a ser indeterminada. A enumeração do segundo verso conclui a oração: poder, glória, ambição, de maneira que demonstra o processo desse “arrancar”, em três tempos. Se pararmos para analisar, além da semelhança evidente em relação aos significados, os três

substantivos carregam em si outro aspecto que os une: são todos abstratos. O “tudo” que resume, na sequência, o que Pombal amava, sugere que o marquês não teve, em vida, algo concreto com que se importasse verdadeiramente.

Nos dois versos seguintes, há uma relação de oposição que suscita alguns significados: *um século x um dia*. Pombal é lembrado como “o sol de um século”, o que remete a sua importância histórica como reformador e reconstrutor do país¹¹⁴, baseado também no aspecto iluminista de suas propostas. O termo “século” carrega uma dimensão temporal, que reflete a ascensão trabalhosa e lenta de Sebastião José de Carvalho e Melo ao cargo máximo do governo. Em contrapartida, “um dia” demonstra a súbita queda na desgraça, que ocorreu, como falamos, com o falecimento de D. José I. Esse “um dia” retoma também o sexto soneto, quando o poeta, por intermédio da segunda voz que efetua o discurso, insere o mesmo homem no contexto do terremoto de Lisboa: “houve um dia em que um homem / Posto ao lado do rei e ao lado do perigo / Viu abater o chão”. Pode-se pensar que da mesma maneira inesperada com que Lisboa foi atingida pelo terremoto e transformada em ruínas, um único dia bastou para destruir toda a supremacia adquirida pelo marquês, e fazer em pedaços a construção de seu poder. Ele, que foi o herói da reconstrução do país, se viu atingido por um terremoto político, que destruiu seu domínio.

A segunda estrofe dá sequência às ideias tratadas nos primeiros versos. Aqui, há a ideia de que Pombal agiu para assumir o poder, isto é, “aos ombros atara uma púrpura nova”, sendo púrpura, por metonímia, o manto dos reis, significando a ocupação do trono real. O termo “nova” estabelece o não convencionalismo desse ato, o que é confrontado pelo verso seguinte, quando “arrancam-lhe” aos ombros essa tal púrpura, demonstrando a mesma violência do primeiro verso do soneto, também de uma maneira sequencial: “farrapo a farrapo”. A escolha da palavra contrasta com o que se espera de um manto real, isto é, o poeta trata por farrapo aquilo que seria a vestimenta mais elevada, símbolo da dignidade real, demonstrando que há algo de desprezível no objeto de desejo desse homem. E, finalizando a estrofe, os dois últimos versos deixam claro que esse processo de destruição, que teve início por uma rápida queda, em vida, se repetiria ainda após a morte do “homem”, isto é, haveria ainda uma última injúria.

Na passagem dos quartetos para os tercetos, altera-se o ângulo da narrativa. Enquanto nos quartetos o poeta diz o que o marquês sofreu em vida, agora irá dizer o que ele sofrerá na

¹¹⁴ No livro *O Marquez de Pombal, obra comemorativa do centenário de sua morte*, há uma gravura entre as páginas 218 e 219 da primeira parte, onde-se lê: “Redução heliográfica de uma gravura de Beuvarlet copia do quadro de Vanloo e Vernet existente no palácio de Oeiras”. Trata-se do quadro “O Marquês de Pombal iluminando e reconstruindo Lisboa”, assinado conjuntamente por Louis-Michel van Loo (1707-1771) e Claude-Joseph Vernet (1714-1789), dois grandes pintores da época.

morte. Nos quartetos, a figura central era o marquês, que mesmo objeto da ação, se passava por sujeito agente (o homem que viu, que atara, que padecera). Nos tercetos, a ação volta às mãos da tropa francesa. Cessa a digressão que rememora os acontecimentos com Pombal e novamente estamos no interior da igreja.

Há, no primeiro verso dos quartetos, uma inversão. Se olharmos as descrições anteriores, a atmosfera lúgubre sempre estava associada ao ambiente interno, sendo que o entrar dos franceses romperia a escuridão com a luz, que espalhou as tenebras. Porém, aqui, o poeta passa a descrever a tropa, que adquire também o aspecto de “noturna”, opondo-se à imagem do marquês como “sol de um século”. De certa forma, a rapinagem da urna, anunciada, é menos no sentido de anônima e mais no sentido de fortuita, visto também como desnecessária, como demonstra a mesquinhez do último verso do terceto: “a troco de um galão¹¹⁵, a troco de uma espada;”.

Por fim, a última estrofe resume o ato da profanação. Aqui, percebe-se o que vimos apresentando em relação à decadência da figura histórica: “os sinais funestos da sombra de um poder”, isto é, o assunto principal não é nem tanto o atentado contra o homem ou seus restos mortais, mas sim o esmagamento do poder, o aniquilamento daquilo que esse homem entendeu como o mais importante em sua vida. Ao profanar o túmulo de Pombal, o poeta vê para além de uma violação contra o indivíduo, pois enxerga a profanação como o ato final da queda de Pombal. Em termos materiais, são “ossos só”, espalhados pela nave sagrada, porém, o sentido gira em torno, tanto da representatividade que esse poder assumiu, quanto de sua dissolução. E é com isso em mente que seguimos para o último soneto.

¹¹⁵ Tira dourada ou prateada usada no fardamento militar, como distintivo de patentes militares.

3.15. Soneto XIV

Assim pois, nada falta à glória deste mundo,
 Nem a perseguição repleta de ódio e sanha,
 Nem a fértil inveja, a lívida campanha,
 De tudo o que radia e tudo que é profundo.

Nada falta ao poder, quando o poder acaba,
 Nada; nem a calúnia, o escárnio, a injúria, a intriga,
 E, por triste coroa à merencória liga,
 A ingratidão que esquece e a ingratidão que baba.

Faltava a violação do último sono eterno,
 Não para saciar um ódio insaciável,
 Insaciável como os círculos do inferno.

E deram-ta; eis-te aí, ó grande invulnerável,
 Eis-te ossada sem nome, esparsa e miserável,
 Sobre um pouco de chão do ninho teu paterno.

Semelhante ao anterior, o último soneto inicia-se dando sequência à ideia de conclusão, através da locução “assim pois”. Dentro da estrutura do conjunto, este soneto representa o epílogo da peça literária, através do qual se pode ver mais acentuada a voz do poeta, isto é, evidencia-se o tom que se aproxima de um comentário moral. De modo geral, trata-se de uma reflexão final, que avalia os contornos do poder e as consequências dele, que atingiram o Marquês de Pombal.

Cada estrofe do soneto é um período sintático completo, porém, percebe-se uma correlação entre os quartetos e também entre os tercetos, sendo bastante evidente a disposição de oitava e sextilha. Nos quartetos, a disposição das rimas em ABBA / CDDC oferece harmonia pela paridade dos versos, reforçado também pela afinidade das rimas B e C, cuja diferença se dá pelo som nasal da primeira em contraste com o som aberto da segunda, o que poderia até suscitar a classificação de rima toante¹¹⁶. Nos tercetos, há apenas dois ecos que se mantêm de um a outro, alterando apenas a posição das rimas: EFE / FFE. O fato do primeiro e do último verso rimarem faz com que as duas estrofes ganhem certa coesão, apresentando uma unidade formal sólida, até porque depois do ponto final que encerra o período do primeiro terceto, há o conectivo “e” que inicia o verso seguinte e liga uma estrofe a outra. Por ser um epílogo, o tom reflexivo do soneto, por vezes, adquire um ritmo mais prosaico, como mostram o primeiro e o

¹¹⁶ Caso essa sugestão fosse aplicada, os quartetos trariam a disposição ABBA / BCCB. Porém, avaliamos que no contexto deste soneto é mais coerente optar pela disposição apresentada.

décimo segundo versos. Neles, lê-se a junção de três tônicas, o que é incomum, podendo, de certa forma, truncar a leitura.

Nos quartetos, o poeta analisa as consequências da ascensão e queda do poder. É importante a distinção feita no primeiro verso, que considera a glória “deste mundo”, isto é, novamente há uma percepção terrena e limitada sobre o tipo de glória que está em circunstância. O tipo de poder encarnado por Pombal, como figura política, é atterradoramente efêmero, e o pontual salário, nas palavras contidas no soneto XI, é extremamente custoso. O reforço da negação, com o pronome “nada” combinado com a conjunção aditiva “nem” proporciona um esvaziamento dessa ideia de poder, uma dissolução. Tudo fora consumido pelo ódio, pela disputa, pela inveja. A glória deu lugar para a calúnia, o escárnio, a injúria, fruto da ingratidão que tanto não reconhece o outro quanto investe contra ele com raiva, de maneira ensandecida. Há uma avaliação cética do poder político. Nada resta que não avance contra a imagem do poder, quando este se vai.

Nem mesmo a violação do “último sono eterno”, que se configura, portanto, como a última das injúrias cometidas contra Pombal. O primeiro terceto demonstra o extremo dessa ação. Foi a ação derradeira, a única que, depois de todos os ataques, ainda poderia ser direcionada ao marquês, e cujo propósito se mantém em aberto, já que para o poeta parece ser algo injustificado: “não para saciar um ódio insaciável”. No verso seguinte Machado coloca uma referência à *Divina Comédia*, de Dante¹¹⁷, na imagem dos círculos do inferno¹¹⁸, através da qual podemos recuperar todos os sofrimentos e pecados humanos, demonstrando também que o ódio que recaía sobre Pombal parecia ilimitado em seu desejo de punição.

A última estrofe encerra o poema de maneira enigmática. Considerando-se o preceito original de homenagem, é evidente o contrassenso de tais versos, já que refletem a visão mais rebaixada de Pombal, no cenário em que sucede a profanação de seus restos mortais. Aqui, o poeta constata o aniquilamento da figura histórica, bem como a destruição completa do indivíduo. Há uma nova aproximação entre a fala do poeta e um interlocutor (tu), que por metonímia refere-se a Pombal. A expressão “Eis-te aí” contrasta com “Eis o homem”, apresentado de maneira elevada no soneto IX, e, neste verso, tido ironicamente por “grande

¹¹⁷ Machado traduziu o *Canto XXV*, do capítulo *Inferno*, sendo publicado pela primeira vez em *O Globo*, no dia 25/12/1874 (data natalina), segundo Galante Sousa. Essa tradução foi incluída em *Poesias Completas* pelo autor, com algumas alterações. Na edição *A poesia completa*, Rutzkaya Queiroz dos Reis traz um novo poema, cuja descoberta foi creditada a Eugênio Vinci de Moraes, intitulado *Inferno. Canto suplementar ao poema Dante*, assinado com o pseudônimo de Dr. Semana e publicado na *Semana Ilustrada* em 12/07/1874.

¹¹⁸ Curiosamente, no clássico do poeta italiano, o nono e último círculo é destinado à punição daqueles que cometeram traição. Na Judeca, quarta esfera, e mais grave, encontram-se aqueles que, em vida, traíram seus mestres e reis, sendo considerados os três maiores traidores da história Judas, Brutus e Cassius.

invulnerável”. O homem inatingível, capaz de enfrentar os embates da natureza e da alma humana, estava ali completamente violado.

Além da violência, há na profanação também uma importância subjetiva, isto é, a desintegração dos resquícios representativos da memória. Após a ação dos inimigos, ao dizer “ossada sem nome”, o poeta contrapõe essa visão à imagem do féretro do início do poema, que trazia “de um grande ministro o formidável nome”. A dispersão dos restos mortais encerraria a possibilidade de identificação e, junto a isso, destruiria a permanência de sua identidade. Além disso, no movimento de queda, pode-se considerar a cena dos restos mortais profanados como o rebaixamento extremo, cuja imagem – ossos espalhados sobre um pouco de chão – seria o final da derrocada do Marquês de Pombal. Resume-se no adjetivo “pouco”, além do declínio, um movimento de redução, restando-lhe uma ínfima parte do chão paterno, e que anteriormente havia-lhe sido dominado por completo.

Por fim, a expressão “ninho teu paterno” dialoga uma última vez com Camões. Na estância 10 do *Canto I* de *Os Lusíadas*, o poeta português escreve:

Vereis amor da pátria, não movido
De prémio vil, mas alto e quase eterno;
Que não é prémio vil ser conhecido
Por um pregão do **ninho meu paterno**.
Ouvi: vereis o nome engrandecido
Daqueles de quem sois senhor superno,
E julgareis qual é mais excelente,
Se ser do mundo Rei, se de tal gente. (destaque nosso).

Nesse trecho do poema, Camões dialoga com D. Sebastião, rei de Portugal, a quem dedicara o livro, e pede que este ponha os olhos no poema no qual verá os grandes feitos dos portugueses. Nesta décima estrofe, o poeta esclarece que o que o moveu a fazer tal poema foi justamente o amor pela pátria. Para Camões, o poema é fonte de glória, cujo desejo não foi um “prêmio vil”, material, mas sim um prêmio “alto e quase eterno”, que seria o reconhecimento e fama de grande poeta, com a louvação (pregão) de seu povo.

Ao contrário do que ocorre com Camões, Machado revela que Pombal teve um fim bem menos glorioso: “ossada sem nome, esparsa e miserável / sobre um pouco de chão do ninho *teu* paterno”. A mudança do pronome indica que há um “ninho” para cada um. No caso de Camões, perpetuou-lhe a glória elevada de ser poeta. No caso do Marquês de Pombal, coube-lhe o prêmio vil, de um indivíduo rebaixado e subtraído.

CONCLUSÃO

São com versos engasgados que Machado de Assis encerra o poema *A derradeira injúria*. Há, sim, uma estranheza evidente na maneira de o poeta expressar sua homenagem ao Marquês de Pombal. E, para chegarmos próximos de uma compreensão, talvez sem uma resposta definitiva, é necessário levantar e descartar hipóteses.

Acostumados a lidar com um autor reconhecido pelo traço de sua ironia fina, nós leitores, até de maneira espontânea, procuramos pelo fio que irá nos conduzir à vertente irônica, antes mesmo de nos confrontarmos com o texto. Neste poema, é difícil encontrá-lo. A composição de *A derradeira injúria* não parece ser uma provocação machadiana, no melhor sentido da palavra. Como apontado na análise, ao longo de todo o poema, há apenas duas manifestações irônicas. A primeira, na realidade, se constrói somente com a intertextualidade, em que podemos verificar um aspecto de autoironia presente na relação do Soneto IX com o conto *O Alienista*. Contudo, a ironia não está nem no poema, mas no conto. A segunda manifestação está no primeiro verso da última estrofe do poema, na expressão “ó grande invulnerável”, o que não transforma todo o conjunto em um discurso ironizado sobre o Marquês de Pombal.

Ao mesmo tempo, não há clareza no tom que se espera quando a intenção é homenagear alguém. Saímos do poema com a sensação de que Machado elabora um discurso ambíguo. Não é um encômio às avessas, mas a sensação é que se faz um encômio oblíquo. É possivelmente por esse caminho que começamos a nos aproximar do olhar machadiano.

Quando pensamos nas celebrações de um centenário, que foi a origem da composição deste poema, além da comemoração em si, há um aspecto que engloba todo o mote do evento: a preservação da memória. Retirando-se todas as camadas externas que compõem os vários motivos de um centenário, encontramos, ao centro, no cerne da questão, uma reflexão sobre o *tempo*. No nosso entendimento, Machado é extremamente sensível a esse assunto, a perpetuidade das realizações de um indivíduo. Se olharmos sua obra poética, não é difícil encontrar reflexões sobre esse tema, e, não raro, elas se associam também a uma espécie de poesia de ocasião, isto é, motivadas por alguma personalidade ou algum acontecimento.

Antes de colocarmos à mostra alguns poemas, há um registro em que Machado comenta o segundo centenário de morte de Calderón de la Barca, e é um exemplo bastante pertinente para nossa abordagem. Esse excerto foi colhido a partir do trabalho de Magalhães Jr. *Vida e obra de Machado de Assis*, e aparece no terceiro volume, *Maturidade*, na página 21:

Logo depois, subscrevia Machado um pequeno escrito, que até aqui escapou à argúcia dos pesquisadores. Era alusivo ao segundo centenário de morte do grande dramaturgo espanhol Pedro Calderón de la Barca. Em meados de 1881 foi publicada no Rio de Janeiro com o título de *Brasil – Espanha – Portugal*, uma polianteia sobre o autor [...]. Entre os colaboradores brasileiros estavam Quintino Bocaiúva, Machado, Taunay, Artur Azevedo, José do Patrocínio, Franklin Távora, Lopes Trovão, B. Lopes, Capistrano de Abreu e os positivistas Miguel Lemos, Teixeira Mendes e Generino dos Santos. Eis a breve contribuição de Machado: “Calderón foi três vezes espanhol do seu século: soldado, poeta e padre. Mas, soldado ou padre, sempre foi o amado das musas; levou-as para a guerra, como para o templo. Assim é que, após dois séculos da morte do grande homem, não celebramos o soldado, nem o padre, mas somente o poeta, que recebeu de Lope de Vega o cetro da comédia castelhana e passou para a imortalidade. / *Machado de Assis.*”

Esse relato de Machado é oportuno, além de ser cronologicamente próximo do período em que Machado compôs *A derradeira injúria*, visto que foi publicado em meados de 1881 – isto é, revela-nos um pensamento que Machado cultivava no momento em que escrevia o poema –, pois unifica em uma só figura, Calderón de la Barca, duas grandes vertentes da personalidade: o homem de seu tempo (soldado, padre), e o artista (poeta). É este último que se sobressai e é celebrado futuramente, na opinião de Machado. Nesse sentido, vejamos alguns outros poemas em que o autor dedica sua elaboração a algum artista. No periódico *A marmota*, em 12/10/1858, segundo a *Bibliografia* de Galante de Sousa, Machado publicou um poema em homenagem ao poeta Álvares de Azevedo:

Morrer, de vida transbordando ainda,
Como uma flor que ardente calma abrasa!
Águia sublime das canções eternas:
Quem no teu voo espedaçou-te a asa?

Quem nessa frente que animava o gênio,
A rosa desfolhou da vida tua?
Onde o teu vulto gigantesco? Apenas
Resta uma ossada solitária e nua!

[...]

Voltaste à terra só – Não morrem Byrons,
Nem finda o homem na friez da campa!
Homem, tua alma aos pés de Deus fulgura,
Teu nome, poeta, no porvir se estampa!

Aqui, podemos ver duas constatações interessantes. Uma delas, o traço de um registro material da morte, muito similar ao que vimos no último dos sonetos de *A derradeira injúria*: “Apenas resta uma ossada solitária e nua!”. Entretanto, a percepção de Machado na continuidade do nome pelo estatuto de poeta, “no porvir se estampa”, contrasta totalmente com a “ossada sem nome, esparsa e miserável” que se registra sobre o Marquês de Pombal.

Ou seja, Machado reconhece que na realização literária há uma possibilidade de perpetuação, de reconhecimento póstumo. Em outro poema, mais próximo da data de *A derradeira injúria*, Machado dedica indiretamente a Victor Hugo o poema *1802-1885*¹¹⁹, publicado em *Ocidentais*:

Logo após Calderón, e logo após Cervantes;
Voltaire, que mofava, e Rabelais que ria;
E, para coroar esses nomes vibrantes,
Shakespeare, que resume a universal poesia.

E agora que ele aí vai, galgando a eterna morte,
Pega a História da pena e na página forte,
Para continuar a série interrompida,
Escreve o nome dele, e dá-lhe a eterna vida.

Essa reflexão sobre o tempo e sobre a permanência está presente em diversos outros poemas que Machado dedicou a alguma figura literária ou artística. Citando mais alguns, vejamos o caso de *Spinoza*:

Soem cá fora agitações e lutas,
Sibile o bafo aspérrimo do inverno,
Tu trabalhas, tu pensas, e executas

Sóbrio, tranquilo, desvelado e terno,
A lei comum, e morres, e transmutas
O suado labor no prêmio eterno.

Alencar:

Porque o tempo implacável e pausado,
Que o homem consumiu na terra fria,
Não consumiu o engenho, a flor, o encanto...

Camões:

Chama-se a isto? A glória apeteçada.
Nós, que o cantamos?... Volvereis à morte.
Ele, que é morto?... Vive a eterna vida.

São todos poemas dedicados a algum escritor ou a alguém vinculado ao universo cultural. A lista contaria ainda com poemas para Gonçalves Dias, José Bonifácio, Gonçalves Crespo, Francisco Xavier de Novais, entre outros. Mas não vem ao caso trazer a totalidade dos

¹¹⁹ Os anos do título referem-se às datas de nascimento e morte do poeta francês.

versos em que Machado fez algo parecido. Ficou claro que esse é um assunto caro ao poeta, e que, principalmente diante da morte, a temática do tempo se faz presente indiscutivelmente, e a posteridade é a gratificação que um artista pode receber.

Agora, vejamos o contrário. Como Machado trata do mesmo assunto, porém fora do universo das musas e da consagração eterna. No poema *Santa Helena*¹²⁰, escrito em 1859, lemos o seguinte:

Sobre a escarpada rocha – levantada
 Na vaga – como um título marinho,
 Sob eterno luar,
 César – desce como águia derrubada!
 No seio agora desse estéril ninho
 É força repousar!

[...]

Foi esta, Bonaparte, a nênia augusta
 Com que saudou-te a humanidade a queda!
 Descaída a realeza das batalhas
 Tinha como um apoio derradeiro
 Um alpestre rochedo. Em torno o oceano
 Era como que a firme sentinela
 De um oceano subjogado agora!
 Folga, Albion! A espada onipotente
 Desse rei dos combates e das tendas
 Não vergaste, quebrou! À tua glória
 Era preciso que ao condor hercúleo
 Um vento bravo despenhasse as asas!

E agora, Bonaparte, eis-te sentado
 Sobre a escarpada rocha
 Que ao corcel dos combates sucedeu!
 Essa frente que o gênio das conquistas
 Afogou num abismo das batalhas
 Tem agora por c'roa derradeira
 Uma nuvem de pálidas lembranças!
 Tudo, tudo passou! os dias belos,
 Os dias de Marengo
 De Arcole, de Montmirail e de Austerlitz,
 Lá vão! Passaram como as folhas secas
 Sacudidas do vento das florestas!

Passaram! resta o sudário
 Do pesado esquecimento!
 Resta o pálido ossário
 De todo um mudo portento.

[...]

Que herdaste? um bronco rochedo
 Onde a vaga geme à medo
 Ouvindo – Napoleão!

¹²⁰ Conforme *Bibliografia de Machado de Assis*, publicado em *O Paraíba*, nº 48, em 22/5/1859.

É nítida a diferença. Neste poema, Machado é incisivo quanto ao peso da passagem do tempo, que, irremediavelmente, devasta as realizações que se vinculam ao poder, digamos, mundano. Outro exemplo disso é o poema *La Marchesa de Miramar*, publicado em *Falenas*, que no livro é acompanhado de uma nota na parte final, em que Machado diz: “Conta um biógrafo do arquiduque Maximiliano que este infeliz príncipe, quando estava em Miramar, costumava retratar fotograficamente a arquiduquesa, escrevendo por baixo do retrato: *La marchesa de Miramar*”. Trata-se de Maximiliano de Habsburgo-Lorena, imperador do México, e de sua esposa, Carlota da Bélgica.

De quanto sonho um dia povoaste
A mente ambiciosa,
Que te resta? Uma página sombria,
A escura noite e um túmulo recente.

Ó abismo! Ó fortuna! Um dia apenas
Viu erguer, viu cair teu frágil trono.
Meteoro do século, passaste,
Ó triste império, alumando as sombras.
A noite foi teu berço e teu sepulcro.

Todos esses exemplos vêm corroborar a mesma questão: parece que apenas na arte e na literatura Machado vê a possibilidade da permanência. O tipo de poder encarnado por Napoleão, Carlota e também Pombal é absoluta e aterradoramente efêmero. Nesse sentido, há em *A derradeira injúria* o ponto de vista da fragilidade e brevidade daquilo que Pombal realizou. É a mesma preocupação que aparece na crônica que vimos, quando o poeta considera a palavra “apanágio” como a única possível realização do ministro que permanecerá.

Entretanto, o mesmo autor que se preocupa com a posteridade, reconhece que Pombal foi uma figura importante e decisiva na história de Portugal. Por esse motivo, habilmente, o poeta dá voz ao próprio marquês para que este discorra a respeito de suas façanhas, o que, de certo modo, está em acordo com a opinião geral. Machado retém para si, na posição de eu lírico, a restrição da pena crítica, enquanto, indiretamente, concebe que os feitos de Pombal sejam reconhecidos através do relato que faz deles, resgatando também a história de Portugal.

Nesse sentido, podemos até pensar que a armação de Machado em arquitetar uma composição em sonetos, isto é, uma peça artística, para ser incluída na obra do centenário, de certa maneira, presta tributo ao homenageado, mesmo que aponte para seu infeliz destino. Ao compor *A derradeira injúria*, Machado de Assis está, sobretudo, utilizando a arte para perpetuar a memória de Marquês de Pombal. Não fosse isso, dificilmente estaríamos, mais de um século

depois, falando a respeito do centenário ou sobre o livro editado pelo Club de Regatas Guanabareense. De certa forma, a homenagem de Machado não está no louvor com que cantou o ministro, mas na generosidade com que construiu um aparato artístico como alicerce para reedificar e perdurar a imagem de Pombal.

BIBLIOGRAFIA

Do autor**Poesia**

Crisálidas. RJ: B.L. Garnier, 1864.

Falenas. RJ: B.L. Garnier, 1870.

Americanas. RJ: B.L. Garnier, 1875.

O Marquês de Pombal: obra comemorativa do centenário da sua morte. COELHO, José Maria Latino, MARTINS, Oliveira; BRAGA, Teófilo (coautores). RJ: Clube de Regatas Guanabarenses, Lisboa: Imprensa Nacional, 1885.

Poesias Completas. RJ: B.L. Garnier, 1901.

[Póstumas]

Poesias completas. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1937.

Poesias completas. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1944.

Poesias completas. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.

Gazeta de Holanda. In: *Crônicas*. RJ/SP: W.M. Jackson, 1953, Vol. 25, p. 281-467.

Poesias completas. Organização de Ary de Mesquita. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955

Poesia. Edição e apresentação de Péricles Eugênio da Silva Ramos. RJ: Agir, “Nossos Clássicos”, 1964.

Poemas de amor de Machado de Assis. Organização de Jamil Almansur Haddad. RJ: Civilização Brasileira, 1970.

Poesias Completas. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. RJ: Civilização Brasileira/MEC, 1977.

Machado de Assis & Confrades de versos. Organização e apresentação de John Gledson Poemas traduzidos pelo escritor. SP: Minden, 1998.

Poesias completas. RJ: Itatiaia, 2000.

Chrysalidas. BH: Crisálida, 2000.

Melhores poemas de Machado de Assis. Seleção e prefácio de Alexei Bueno. SP: Global, 2000.

Toda poesia de Machado de Assis. Organização e prefácio de Cláudio Murilo Leal. RJ: Record, 2008. 2ª edição – RJ: Record, 2012.

A poesia completa: edição anotada: recepção crítica. Organização e fixação dos textos Rutzkaya Queiroz dos Reis. SP: Edusp/ Nankin, 2009.

Crônicas: A + B: Gazeta de Holanda. Organização Mauro Rosso. RJ/SP: Editora PUC-Rio / Edições Loyola, 2011.

O grito do Ipiranga. In: COZER, Raquel. Poema desconhecido que Machado de Assis escreveu aos 17 anos é descoberto. Folha de S. Paulo, São Paulo, 14 mar. 2015. Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1602428-poema-desconhecido-que-machado-de-assis-escreveu-aos-17-anos-e-descoberto.shtml>>. Acesso em 22 de novembro de 2017.

Poesia e prosa

Relíquias de casa velha. RJ: B.L. Garnier, 1906.

[Póstumas]

Outras relíquias. Seleção de Mário de Alencar. RJ: B.L. Garnier, 1910.

Novas relíquias. Organização de Fernando Néri. RJ: B.L. Garnier, 1932.

Relíquias de casa velha II. Textos recolhidos de vários periódicos entre 1862 e 1896. RJ: W. M. Jackson, 1937.

Poesia e prosa. Organização de José Galante de Sousa. RJ: Civilização Brasileira, 1957.

Crônicas – Crítica – Poesia – Teatro. Organização, introdução e revisão de Massaud Moisés. SP: Cultrix, 1961.

Teatro de Machado de Assis. Edição preparada por João Roberto Faria. SP: Martins Fontes, 2003.

Obra completa. Organização de Afrânio Coutinho. Textos de Mário de Alencar, Manuel Bandeira, José Barreto Filho, Gustavo Corção, Afrânio Coutinho, Eugênio Gomes, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde), Mário Matos, Renard Pérez e J. Galante de Sousa. RJ: Aguilar, 1959. Última reimpressão – RJ: Nova Aguilar, 2006.

Crítica de poesia

CASTRO, Francisco de. *Harmonias errantes*. Prefácio de Machado de Assis. RJ: Tipografia Moreira, Maximino & C., 1878.

CORREA, Raimundo. *Sinfonias*. Prefácio de Machado de Assis. RJ: Faro & Lino, 1883.

GALVÃO, Enéas. *Miragens*. Contém uma carta de Machado de Assis. RJ: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1885.

JANSEN, Carlos (Organização). *Contos seletos das Mil e uma noites*. Prefácio de Machado de Assis. RJ: Laemmert, 1882.

MENDONÇA, Lúcio D. F. de. *Névoas matutinas*. Carta preliminar de Machado de Assis. RJ: Frederico Thompson, 1872.

NOVAES, Faustino Xavier de. *Poesias póstumas*. Prefácio de Machado de Assis. RJ: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1868.

OLIVEIRA, Alberto de. *Meridionais*. Prefácio de Machado de Assis. RJ: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1884.

PINHEIRO JÚNIOR, Luiz Leopoldo Fernandes. *Tipos e quadros*. Carta-prefácio de Machado de Assis. RJ: Tipografia União, 1886.

Correspondência

ARANHA, Graça (Organização, introdução e notas). *Correspondência de Machado e Assis e Joaquim Nabuco*. Prefácio à 3ª edição de José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks/ABL, 2003.

CARMELO, Virgílio (Edição). *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*. RJ: Insitituo Nacional do Livro, 1969.

NÉRI, Fernando (Organização e anotações). *Correspondência de Machado de Assis com Joaquim Nabuco, José Veríssimo, Lúcio de Mendonça, Mário de Alencar e outros, seguida das respostas dos destinatários*. RJ: Americo Bedeschi, 1932.

ROUANET, Sergio Paulo. *Correspondência de Machado de Assis*, tomo I: 1860-1869 /apresentação, coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. RJ: Academia Brasileira de Letras, 2008.

_____. Tomo II: 1870-1889 / apresentação, coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. RJ: Academia Brasileira de Letras, 2009.

_____. Tomo III: 1890-1900 / apresentação, coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. RJ: Academia Brasileira de Letras, 2011.

_____. Tomo IV: 1901-1904 / apresentação, coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. RJ: Academia Brasileira de Letras, 2012.

_____. Tomo V: 1905-1908 / apresentação, coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. RJ: Academia Brasileira de Letras, 2015.

TRAVASSOS, Renato (Organização). *Cartas de Machado de Assis e Euclides da Cunha*. RJ: Waissman, Reis, 1831.

Sobre o autor

Livros

AGUIAR, Luiz Antônio. *Almanaque Machado de Assis: vida, obra, curiosidades e bruxarias literárias*. RJ: Record, 2008.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis*. SP: Publifolha, 2002.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. SP: Ática, 1999. Reedição – SP: Martins Fontes, 2007.

BOSI, Alfredo, GARBUGLIO, José Carlos, CURVELLO, Mario e FACIOLI, Valentim. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BROCA, José de Brito. *Machado de Assis e a política e outros estudos*. RJ: Simões, 1957. Reedição – RJ: Polis, 1983.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Matoso. *Ensaio machadianos: língua e estilo*. RJ: Acadêmica, 1962. Reedição – RJ: Ao Livro Técnico, 1977.

CARRER, Aline e GLEDSON, John. *Rio de Assis – Imagens machadianas do Rio de Janeiro*. RJ: Casa da Palavra, 1999.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Brasília: Instituto Nacional do Livro; RJ: Ao Livro Técnico, 1978.

CHAGAS, Wilson. *A fortuna crítica de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1994.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis*. RJ: Vecchi, 1940.
- COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. RJ: São José, 1960.
- FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. SP: Nacional, 1974. Reedição – RJ: Globo, 1988.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. SP: Companhia das Letras, 2006.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. Apresentação de John Gledson. SP: Nankin/EDUSP, 2004.
- JOBIM, José Luís (Organização). *A biblioteca de Machado de Assis*. RJ: ABL/Topbooks, 2001.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. SP: Martins Fontes, 1987.
- LEAL, Cláudio Murilo. *O círculo virtuoso: a poesia de Machado de Assis*. Brasília: Ludens, 2008.
- MACHADO, Ubiratan (Organização). *Machado de Assis: roteiro de consagração*. RJ: EdUERJ, 2003.
- _____. *Bibliografia machadiana 1959-2003*. SP: EDUSP, 2005.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4 volumes. RJ: Civilização Brasileira/INL, 1981.
- _____. *Ao redor de Machado de Assis*. RJ: Civilização Brasileira, 1958.
- MAIA NETO, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MASSA, Jean-Michel. *Dispersos de Machado de Assis*. RJ: Instituto Nacional do Livro, 1965.
- _____. *A juventude de Machado de Assis (1839 – 1870) – Ensaio de biografia intelectual*. RJ: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Porto Alegre: Globo, 1935.
- _____. *Machado de Assis 1935-1958*. 2ª Edição ampliada. RJ: São José, 1958.
- MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. SP: Cultrix, 2000.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2008.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. SP: Editora Nacional, 1936. Reedição – Belo Horizonte/SP: Itatiaia/EDUSP, 1988.

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

ROMERO, Silvio. *Outros estudos de literatura contemporânea*. Lisboa: Tipografia de A Editora, 1906.

_____. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. RJ: Laemmert, 1897. Reedição – Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia*. SP: Companhia das Letras, 2007.

SENNA, Marta de; GUIMARÃES, Hélio de Seixas (Org.). *Machado de Assis e o outro: diálogos possíveis*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. SP: Duas Cidades, 1977.

_____. *Duas meninas*. SP: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. SP: Duas Cidades, 1990.

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

_____. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. RJ: Instituto Nacional do Livro, 1958.

_____. *Machado de Assis e outros estudos*. RJ: Cátedra/MEC/INL, 1979.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. SP: Martins Fontes, 1988.

_____. *Mecenato Pombalino*. SP: EDUSP, 1999.

Ensaaios e artigos

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Quando ela fala” – poesia musicada. *Revista da Sociedade dos amigos de Machado de Assis*, nº 2. RJ, 21 de junho de 1959.

_____. “Inflação de machado de Assis”. In: *O Estado de S. Paulo*, 16.03.1954.

_____. “Um túmulo”. In: *Correio da manhã*. RJ: 03.10.1958.

_____. “O velho Machado”. In: *Correio da manhã*. RJ: 26.03.1954.

ANDRADE, Mário de. “Machado de Assis”. In: *Aspectos da literatura brasileira*, 6ª edição, BH: Itatiaia, 2002.

_____. “Os machadianos”. In: *Diário de Notícias*. RJ: 24.12.1939.

_____. “Última jornada”. In: Diário de Notícias. RJ: 18.06.1939 e 25.06.1939.

ARRUDA, Brenno. “Machado de Assis, o poeta”, In: *A Notícia*, RJ, 11 de junho de 1939.

ATHAIDE, Tristão de. “Machado de Assis: o crítico”. In: ASSIS, Machado de: *Obra completa, Vol. III*. RJ: Aguilar, 1959.

AVELAR, Idelber. “Ritmos do popular no erudito: política e música em Machado de Assis”, in: *A obra de Machado de Assis*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2006.

AZEVEDO, Demócrito Jônathas de. “A poesia de Machado de Assis”. In: COUTINHO, Afrânio et al. *Estudos universitários de língua e literatura: homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 137-141.

BANDEIRA, Manuel. “O poeta”. In: ASSIS, Machado de: *Obra completa, Vol. III*. RJ: Aguilar, 1959.

_____. “Machado de Assis”. In: *Jornal do Commercio*. RJ: 05.10.1958.

_____. “Prefácio”. In: BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia dos poetas brasileiros: Poesia da fase parnasiana*. RJ: Nova Fronteira, 1996.

BUENO, Alexei. “Machado poeta”. In: ASSIS, Machado de. *Melhores poemas de Machado de Assis*. SP: Global, 2000.

CÂMARA, Joaquim Mattoso. “Machado de Assis e o ‘Corvo’ de Edgard Poe”, in: *Revista do Livro*, n. 3, MEC/ INL, RJ, set. 1958.

CAMPOS, ALEX SANDER LUIZ ; MIRANDA, José Américo . Um texto crítico de Machado de Assis. Machado de Assis em Linha, v. 9, p. 146-157, 2016.

CANDIDO, Antonio. “Música e música”, in: *O observador literário*. SP: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1959.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. “À roda do quarto e da vida” e “Machado de Assis de outro modo”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. “Uma fonte da filosofia de Machado de Assis”. In: *Vinte e cinco anos de literatura*. RJ: Civilização Brasileira, 1967.

CARPEAUX, Otto Maria. “Machado e Bandeira”. In: *O Estado de S. Paulo*. SP: 24.01.1959.

CARPEAUX, Otto Maria. “Um poeta materialista”. In: *O Jornal*. RJ: 21.08.1955.

CARPEAUX, Otto Maria. “Tradição e revolução”. In: *Correio da Manhã*. RJ: 22.08.1959.

CASSANTA, Mario. “A lição de *O Almada*”, in: *Estado de Minas*, BH, 27 de junho de 1939.

C(astro), A(ugusto) de. *A Vida Fluminense*, 28/01/1871. Biblioteca Nacional. Seção de periódicos raros. Via: <http://www.bn.br>.

CASTRO, Luiz de. (suposto autor). “Gazetilha”. In: *Jornal do Commercio*, RJ, 7 de outubro de 1864, p.1.

CHALHOUB, Sidney. “A arte de alinhar histórias – a série ‘A + B’ de Machado de Assis”. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). *Histórias em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

CELSO, Maria Eugênia. “Um poema do Mestre”, in: *Jornal do Brasil*, RJ, 20 de junho de 1939.

CHAMIE, Mário. *A poesia de Machado de Assis*. Ciclo de conferências da Academia Brasileira de Letras: Machado de Assis cronista e poeta. 05/12/2000. Disponível: <http://www.machadodeassis.org.br/depoimentos>.

CORÇÃO, Gustavo. “Na mesma língua em que chorou Camões”. In: *O desconcerto do mundo*. RJ: Agir, 1965.

CURVELLO, Mário. “Falsete à poesia de Machado de Assis”, in: BOSI, Alfredo (Organização). *Machado de Assis*. SP. Ática, 1982, p. 457-96.

DOYLE, Plínio. “Uma poesia de Machado de Assis”, in: *Revista da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis*, RJ, 21 de julho de 1961.

FARACO, Carlos Alberto. “Um mundo que se mostra por dentro e se esconde por fora”, in: ASSIS, Joaquim Maria Machado. *O alienista*. SP: Ática, 1996.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. “Machado e Camões: a citação enquanto tensão entre ficção e história”. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça, OLIVEIRA, Paulo Morra e BENN-IBLER, Veronika (org.). *Revisitações: edição comemorativa 30 anos da Faculdade de Letras/UFMG*. Belo Horizonte: UFMG/Fale, 1999.

FRAGOSO, Augusto. “Os sonetos de Machado de Assis a Camões”, in: *Ilustração Brasileira*, RJ, junho de 1953.

GOMES, Eugênio. “Machado de Assis e Álvares de Azevedo”, in: *O Estado de S. Paulo*, 19 de outubro de 1957.

_____. “Machado de Assis e a Gazeta de Holanda”. In: *Letras e Artes*. RJ: nº 13, 17.08.1954.

GONÇALVES, Fabiana. “Sadismo ou Demonismo na poética de Machado de Assis”. In: *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 177-187.

GONÇALVES, Régis. “Poesia machadiana vem à tona”. In: *O tempo*. Belo Horizonte: 29.07.2000.

GRANJA, Lúcia. “Machado, Moutinho, um poema e algumas considerações: homenagem aos cem anos da morte de Machado de Assis”. In: GUIDIN, Márcia Lúcia; GRANJA, Lúcia; RICIERI, Francine Weiss (Org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008. p. 225-238.

GUIMARÃES, JR., Luís. “*Phalenas*, de Machado de Assis”, in: *Diário do Rio de Janeiro*. 5 de fevereiro de 1870.

GULLAR, Ferreira. “O feitiço do bruxo”. In: *Folha de São Paulo*. SP: 30.04.2006.

HENRIQUES, Ana Lucia de Souza. “Machado de Assis, leitor de Ossian”, in: *A biblioteca de Machado de Assis*. Organização. José Luis Jobim. RJ: ABL/Topbooks, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “*A Filosofia de Machado de Assis*”. In: *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JOBIM, José Luís. “Por que é importante pesquisar a biblioteca pessoal de machado de Assis?”. In: ANDRADE, Ana Luíza, CAMARGO, Maria Lúcia de Barros e ANTELO, Raúl (Org.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis/Chapecó: Abralic/Grifos, 1999.

LEAL, Cláudio Murilo. *Machado de Assis poeta e crítico de poesia*. Ciclo de conferências da ABL. 21/11/2000. Disponível via <http://www.machadodeassis.org.br>.

_____. “Um poeta todo prosa”, in: SECCHIN, Antonio Carlos (Organização.). *Machado de Assis: uma revisão*. RJ: In-Fólio, 1998.

LEITÃO, F.T. “Volume de poesias de Machado de Assis”, in: *Revista Mensal da Sociedade de Ensaios Literários*, nº 10, RJ, 5 de junho de 1866.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. “Machado de Assis e La Fontaine”. In: *Correio da Manhã*. RJ: 06.09.1958.

_____. “Machado de Assis, Manuel Bandeira e a política”. In: *Diário de Notícias*. RJ: 04.06.1955.

_____. “Um soneto desconhecido de Machado de Assis”. In: *Correio da Manhã*. RJ: 28.02.1961.

MARTINS, Hércio. “A lilotes em Machado de Assis”. In: *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

MASSA, Jean-Michel. “Dois poemas de Machado de Assis”, in: *O Estado de S. Paulo*. Suplemento Literário, 10 de outubro de 1964.

MASSA, Jean-Michel. “Três poemas esquecidos de Machado de Assis”. In: *Jornal do Brasil*. RJ: 04.10.1964.

MEIRELES, Cecília. “Machado, Camões e o salmo 136”. In: *Diário de Notícias*. RJ: 28.09.1958.

MENEZES, Cynara. “A poesia do maior prosador brasileiro”. In: *A Crítica*. Manaus: 23.07.2000.

MILANO, Attílio. “Machado de Assis”, in: *O Jornal*, RJ, 28 de agosto de 1949.

MIRANDA, José. Américo; DRUMMOND, Adriano Lima. “O alexandrino português”. In: *O Eixo e a Roda*, v. 14, p. 15-28. Belo Horizonte, 2007.

MIRANDA, José. Américo. Poesia e circunstância. Machado de Assis: um poema encontrado. In: XI Encontro Regional de História: História e Exclusão Social, 1998, Uberlândia. Anais do XI Encontro Regional de História: História e Exclusão Social. Uberlândia - MG: Associação Nacional dos Professores Universitários de História - ANPUH, 1998. v. 1. p. 419-420.

_____. Machado de Assis: Versos no meio da História. In: Congresso Internacional Centenário de Dois Imortais: Machado de Assis e Guimarães Rosa, 2008, Belo Horizonte. Machado de Assis Guimarães Rosa: Centenário de Dois Imortais: Caderno de Resumos. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. v. 1. p. 36-36.

_____. “O poema 'Sinhá', de Machado de Assis”. In: *Navegações*, v. 6, p. 8-15. Porto Alegre, 2013.

_____. Vínculos com a vida na poesia de Machado de Assis. *Revista da Academia Mineira de Letras*, v. LXXVI, p. 59-74, 2016.

_____. Machado de Assis e Monte Alverne. <http://dx.doi.org/10.12957/matraga.2016.22664>, v. 23, p. 106-123, 2016.

_____. Uma aproximação às poesias completas de Machado de Assis. *Scripta*, v. 20, p. 331-349, 2016.

_____. Os dois primeiros livros de poesias de Machado de Assis: seus títulos, suas semelhanças e diferenças - interrelações. *CALIGRAMA (UFMG)*, v. 22, p. 87-107, 2017.

_____. Uma poética da crônica em Machado de Assis?. *O EIXO E A RODA (UFMG)*, v. 26, p. 319-341, 2017.

_____. “Machado de Assis e as traduções que publicou em Crisálidas”. *TEXTO POÉTICO*, v. 13, p. 208-234, 2017.

MONTELLO, Josué. “A poesia do Natal”, in: *Jornal do Brasil*, RJ, 22 de janeiro de 1957.

NÓBREGA, Mello. “Ainda sobre a poesia de Machado de Assis”, in: *Revista da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis*, nº 6, RJ, 1961.

OLIVER, Élide Valarini. “A poesia de Machado de Assis no século XXI: revisita, revisão”. In: *A OBRA de Machado de Assis: ensaios premiados no 1º Concurso Internacional Machado de Assis*. [S. l.]: Brasil. Ministério das Relações Exteriores, 2006.

ORTIGÃO, Ramalho. “Versos de Machado de Assis”, in: *Jornal do Porto*, 1864.

PAES, José Paulo. “A armadilha de Narciso” e “Um aprendiz de morto”. In: *Gregos e baianos*. SP: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Astrojildo. “As duas fases da obra machadiana”. In: *Para Todos*. RJ: jul. 1958.

PONCIANO, Sandro. “‘Visio’, de Machado de Assis: uma poética de transição”, in: *Travessias Interativas*, 2º Semestre de 2011.

RAMOS, Graciliano. “Os amigos de Machado de Assis”. In: *Linhas tortas*, 14ª edição. RJ: Record, 1998.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Consciência estética e aspiração à forma”, in: PIZARRO, Ana (Organização.). *Palavra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. SP: Memorial da América Latina/ Unicamp, 1994.

_____. “A poesia de Machado de Assis”, in: *Cultura*, n. 464, *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, 17 jun. 1989.

REIS, Rutzkaya Queiroz dos. “Machado de Assis poeta”. In: *Ângulo*, nº 113, p.55-61. Publicações Fatea, abr/jun. 2008.

RODRIGUES, Ernesto. “O poeta Machado de Assis lido em Portugal”, in: *Lembrar Machado de Assis 1908-2008*. Organização Vania Pacheco Chaves, Lauro Moreira e Solange Aparecida Cardoso. Lisboa: Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, 2009.

SALGADO, Álvaro P. “Vida e poesia de Machado de Assis”, in: *Cultura Política*, nº 34, RJ, novembro de 1934.

SÁNCHEZ, Luís Amador. “*Falenas*, de Machado de Assis”, in: *Diário de São Paulo*, 19 de outubro de 1958.

SANTIAGO, Silviano. “Ode, conto e romance” e “Machado de Assis, 1872”. In: *O Estado de S. Paulo*: SP: 05.01.1969, 18.01.1969 e 25.01.1969.

SANSEVERINO, Antônio Marcos. “*Cantos ocidentais* (1880), a poesia machadiana na *Revista Brasileira*”, in: *Machado Assis em Linha* vol. 8, n.15, RJ, jun. 2015.

_____. “A poesia alegórica”. *Letras de Hoje – Estudos e Debates de Linguística, Literatura e Língua Portuguesa*. Porto Alegre, v.37, nº 02, jun. 2001.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Machado de Assis: estudos de Literatura Brasileira*. Número especial. Faculdade de Letras, UFRJ, 1994.

SAWAYA, Luiza. “Poemas musicados de Machado de Assis”. In: CHAVES, Vania Pinheiro; MOREIRA, Lauro; CARDOSO, Solange Aparecida (Org.). *Lembrar Machado de Assis: 1908-2008*. Lisboa: Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa; Missão do Brasil junto à Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, 2009. p. 17-20.

SCAVONE, Hermelindo. “Machado de Assis: o poeta”, in: *Diário de São Paulo*, 22 de junho de 1939.

SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de Dom Casmurro”. In *Duas meninas*. SP: Companhia das Letras, 1997.

SERRA, Joaquim. “Phalenas”. In: *A reforma*, RJ, 29 de janeiro de 1870.

SILVA, A. J. Pereira. “A poesia de Machado de Assis”, in: *Revista da Academia Brasileira de Letras*, ano 38, v. 58, RJ, julho a dezembro de 1939.

SILVA, Domingos Carvalho da. “Um poeta da transição”, in: *O Estado de S. Paulo*, 27 de setembro de 1958.

SOUSA, J. Galante de. “O poeta Machado de Assis”, in: *A Gazeta de São Paulo*, 4 de outubro e 1957.

_____. “Machado de Assis e os primeiros versos”. In: *Jornal do Brasil*. RJ: 25.11.1972.

TAVARES, Amaral. “Folhetim”, in: *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de novembro de 1864.

VIANNA, Glória. “Reverendo a biblioteca Machado de Assis”. In: JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. RJ: ABL/Topooks, 2001.

WOODBIDGE, JR., Benjamin Mather. Mestre Machado revê uma poesia. Anhembi, São Paulo, v. XXV, n. 74, p. 245-248, jan. 1957.

Revistas e números especiais

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Edição especial sobre Machado de Assis. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 23-24, jul. 2008.

TEREZA: REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA. Edição especial sobre Machado de Assis. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, nº 6-7, 2006.

“Gazeta de Hollanda: o desconhecido versiprosa de Machado de Assis”, In: *Revista do livro*, nº 44. RJ, janeiro/2002.

REVISTA DA SOCIEDADE DOS AMIGOS DE MACHADO DE ASSIS. 8 edições. RJ: set 1958 a set. 1961.

JORNAL DE LETRAS. Número dedicado a Machado de Assis. Rio de Janeiro, set. 1958.

REVISTA DO LIVRO. Cinquentenário da morte de Machado de Assis. R: set. 1958.

REVISTA DO BRASIL. Centenário de Machado de Assis. RJ: jun. 1939.

Teses

AMPARO, Flávia Vieira da Silva do. *Um verme em botão de flor: a ironia na poética machadiana*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas. UFRJ, RJ, 2004.

AMPARO, Flávia Vieira da Silva do. *Sob o véu dos versos: o lugar da poesia na obra de Machado de Assis*. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas. UFRJ, RJ, 2008.

CAMPOS, Alex Sander Luiz. *Da colaboração de Machado de Assis na revista luso-brasileira “O Futuro” [manuscrito]: literatura e vida literária, 1862-1863*. UFMG, Belo Horizonte, 2017.

CAMPOS, Anselmo Luiz Pereira. *Machado de Assis: “um percurso pela poesia”*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. UFMG, Belo Horizonte, 2005.

GARCIA JÚNIOR, Luiz Evaristo. *Machado de Assis e as Americanas*. Dissertação de Mestrado em Letras. UNESP, Assis, 2002.

GARCIA JÚNIOR, Luiz Evaristo. *O Sr. Machado de Assis, poeta indianista: nacionalismo literário do verso para a prosa*. Dissertação de Mestrado em Letras. USP, SP, 2010.

GONÇALVES, Fabiana. *O instinto de americanidade da poesia de Machado de Assis. Dissertação de Mestrado em Letras*. UNESP, Assis, 2009.

GONÇALVES, Fabiana. *De poeta a editor de poesia: a trajetória de Machado de Assis para a formação de suas Poesias Completas*. UNESP, Assis, 2014.

LEAL, Cláudio Murilo. *A poesia de Machado de Assis*. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas, UFRJ, RJ, 2000.

_____. Anexo à tese doctoral: “Escritos sobre Machado de Assis”. UFRJ, RJ, 2000.

MALDONADO, ELAINE CRISTINA. *Machado de Assis e o espiritismo: diálogos machadianos com a doutrina de Allan Kardec (1865-1896)*. UNESP, Assis, 2008.

MEIRELLES, Ricardo. *Les Fleurs du Mal no Brasil: traduções*. USP, SP, 2010.

MIASSO, Audrey Ludmilla do Nascimento. *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis*. UFSC, São Carlos, 2016.

MIRANDA, José Américo. *Machado de Assis e a Flor do Embiruçu (Estudo de poesia e de poética)*. Relatório final de pesquisa em Pós-Doutorado em Literatura Brasileira. USP, SP, 2011.

REIS, Rutzkaya Queiroz dos. *Poesias completas de Machado de Assis: um passeio pelas edições para o estabelecimento dos textos*. Dissertação de Mestrado em Teoria e História Literária. UNICAMP, Campinas, 2003.

RODRIGUES, Lucilo Antonio. A poesia no romance: Memorial de Aires, um caso exemplar. Tese de Doutorado em Letras. UNESP, São José do Rio Preto, 2006.

SANDMANN, Marcelo. Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária. UNICAMP, Campinas, 2004.

ICONOGRAFIA E ANEXOS

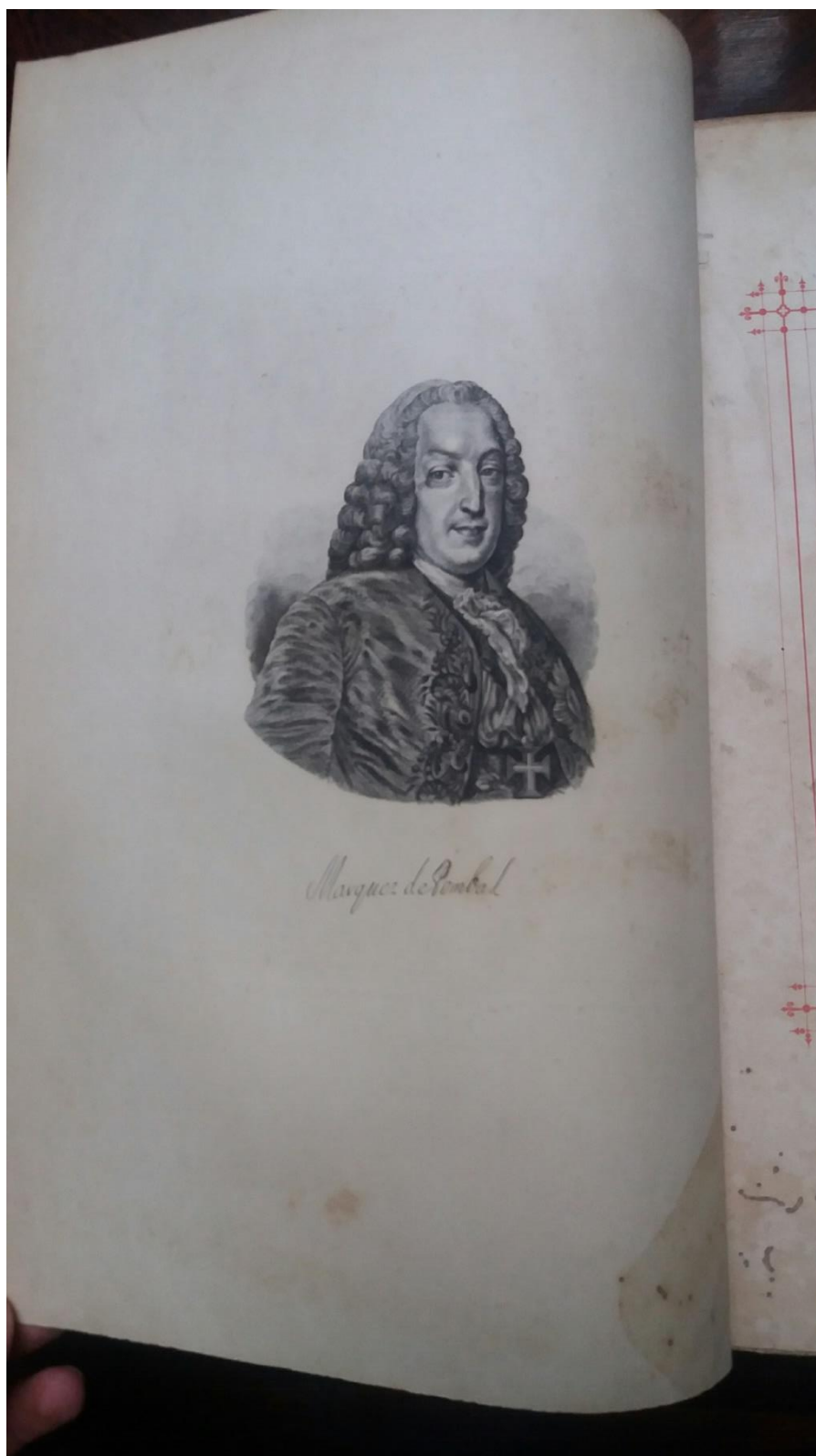
Anexo 01. Frente. Duas edições do livro do centenário do Marquês de Pombal. A maior é o exemplar nº 10, destinado ao Real Gabinete Português de Leitura.



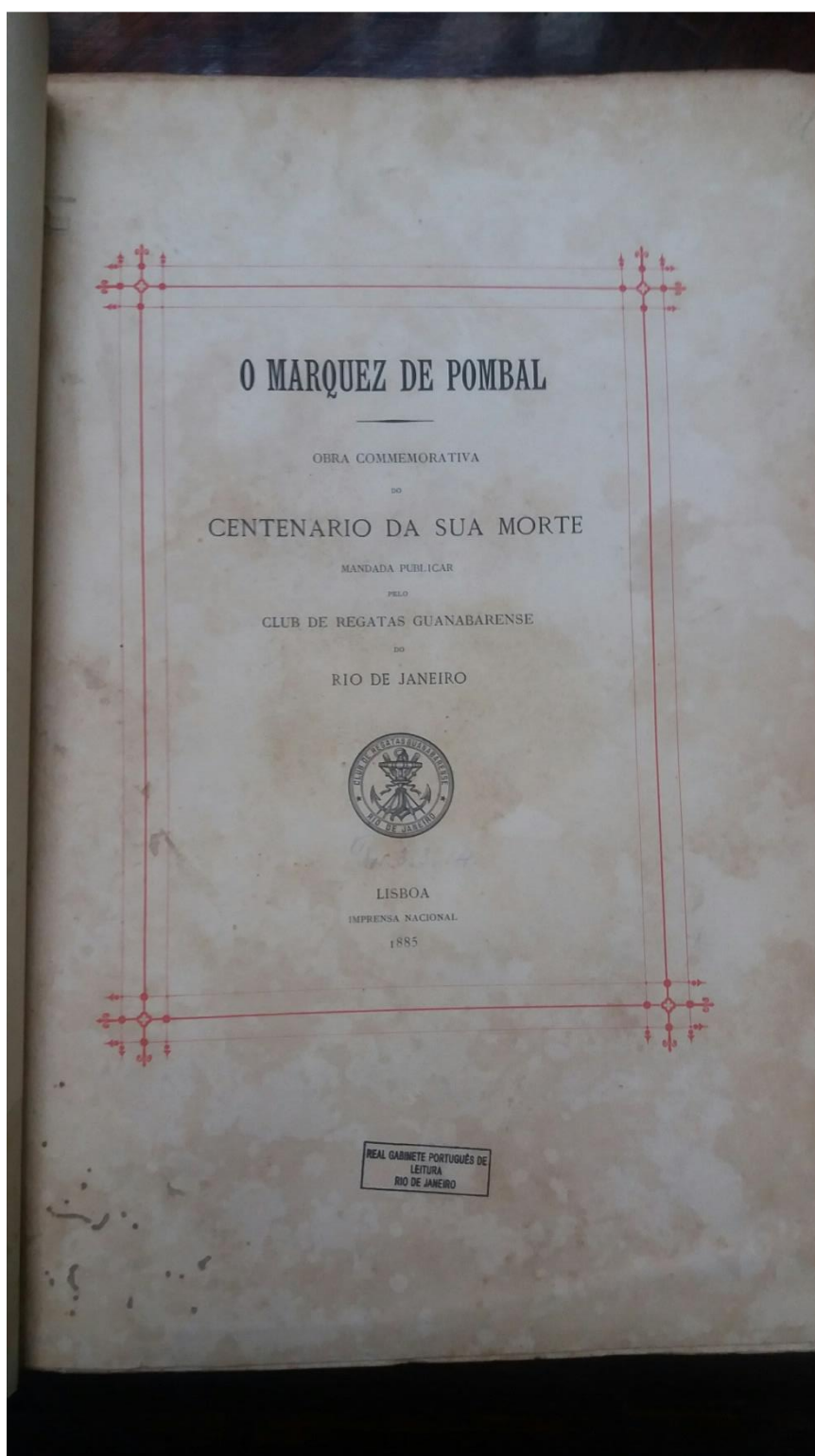
Anexo 02. Lateral. Duas edições do livro do centenário do Marquês de Pombal.



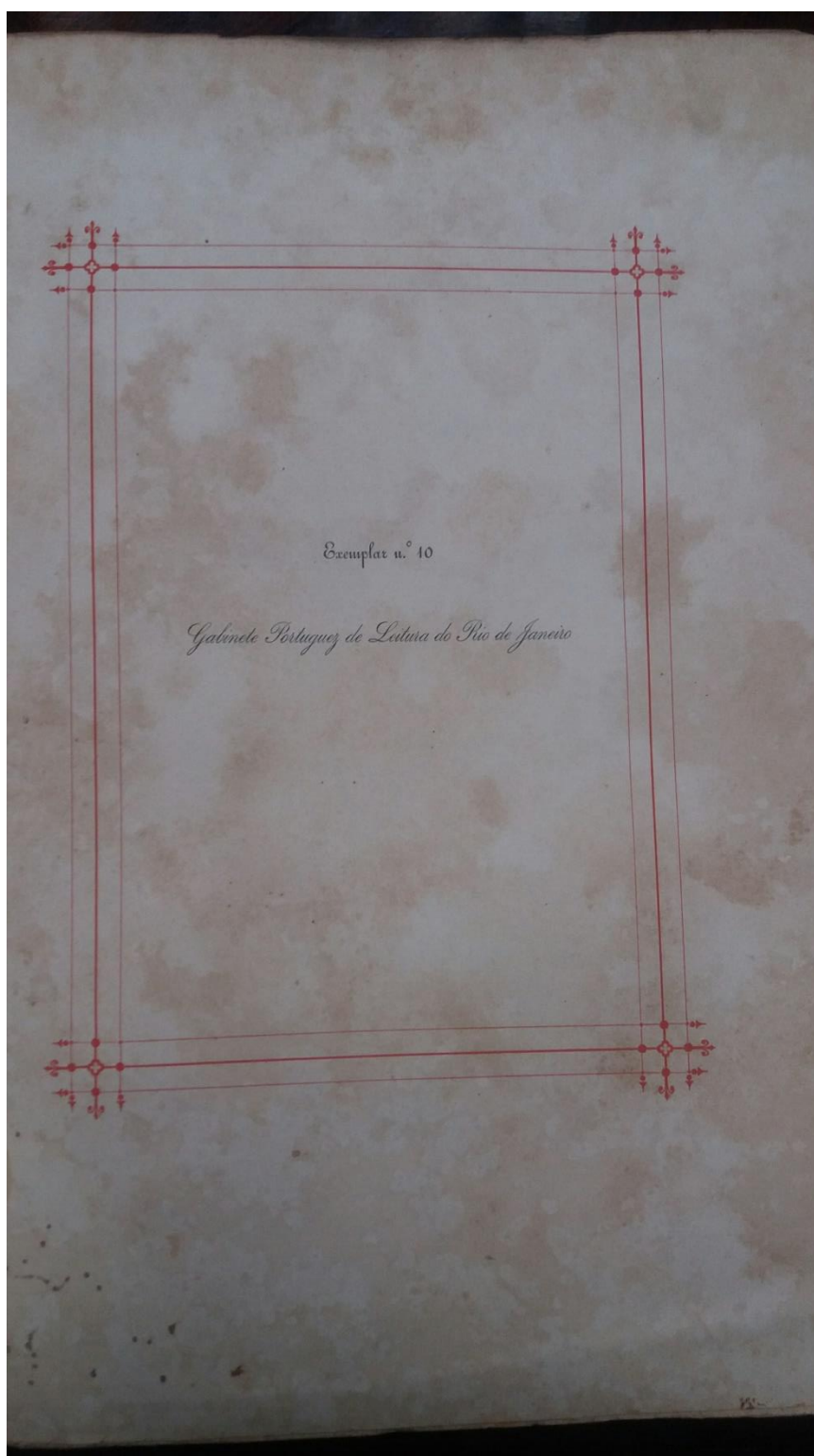
Anexo 03. Retrato de Marquês de Pombal na contra capa do exemplar nº 10.

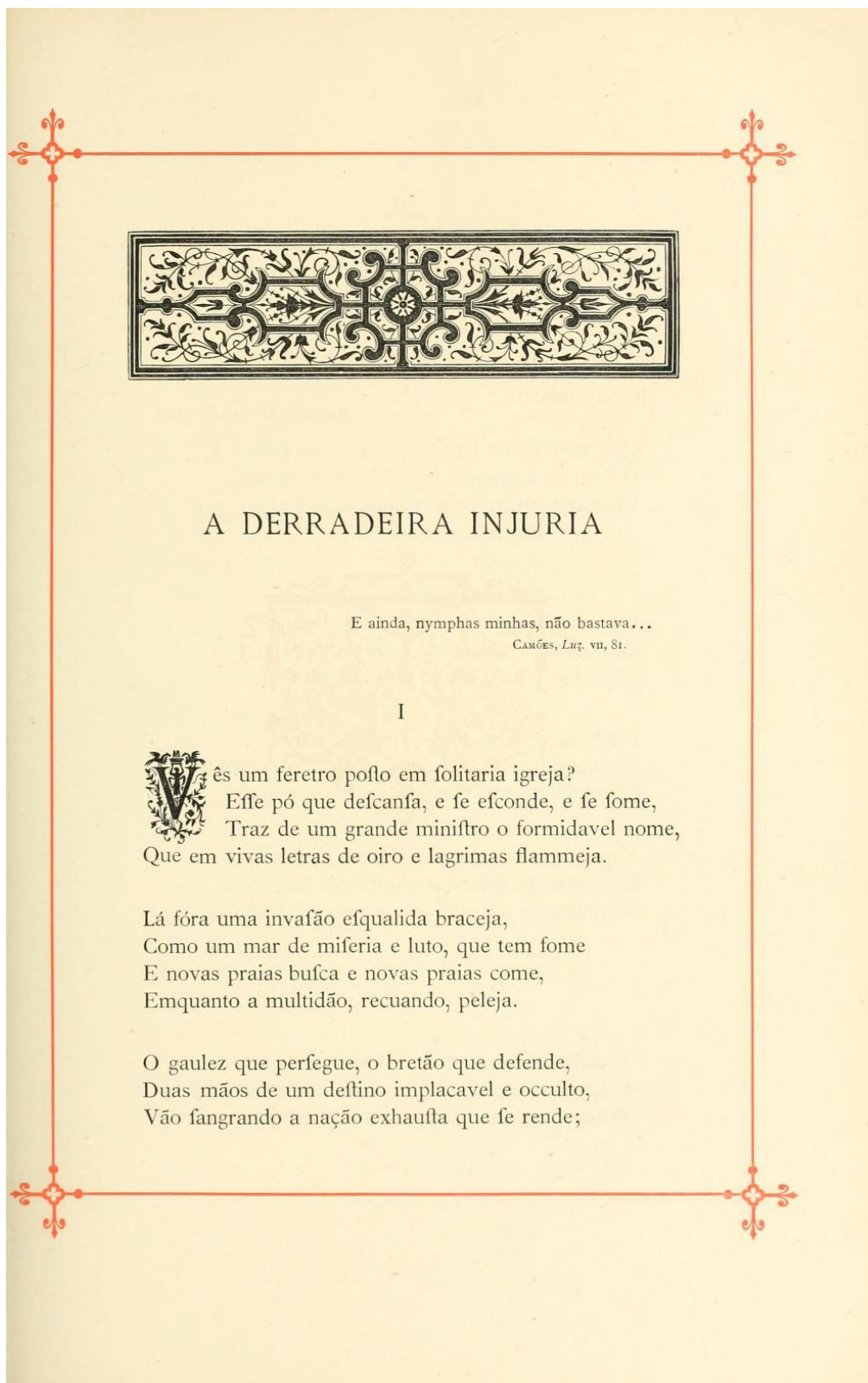


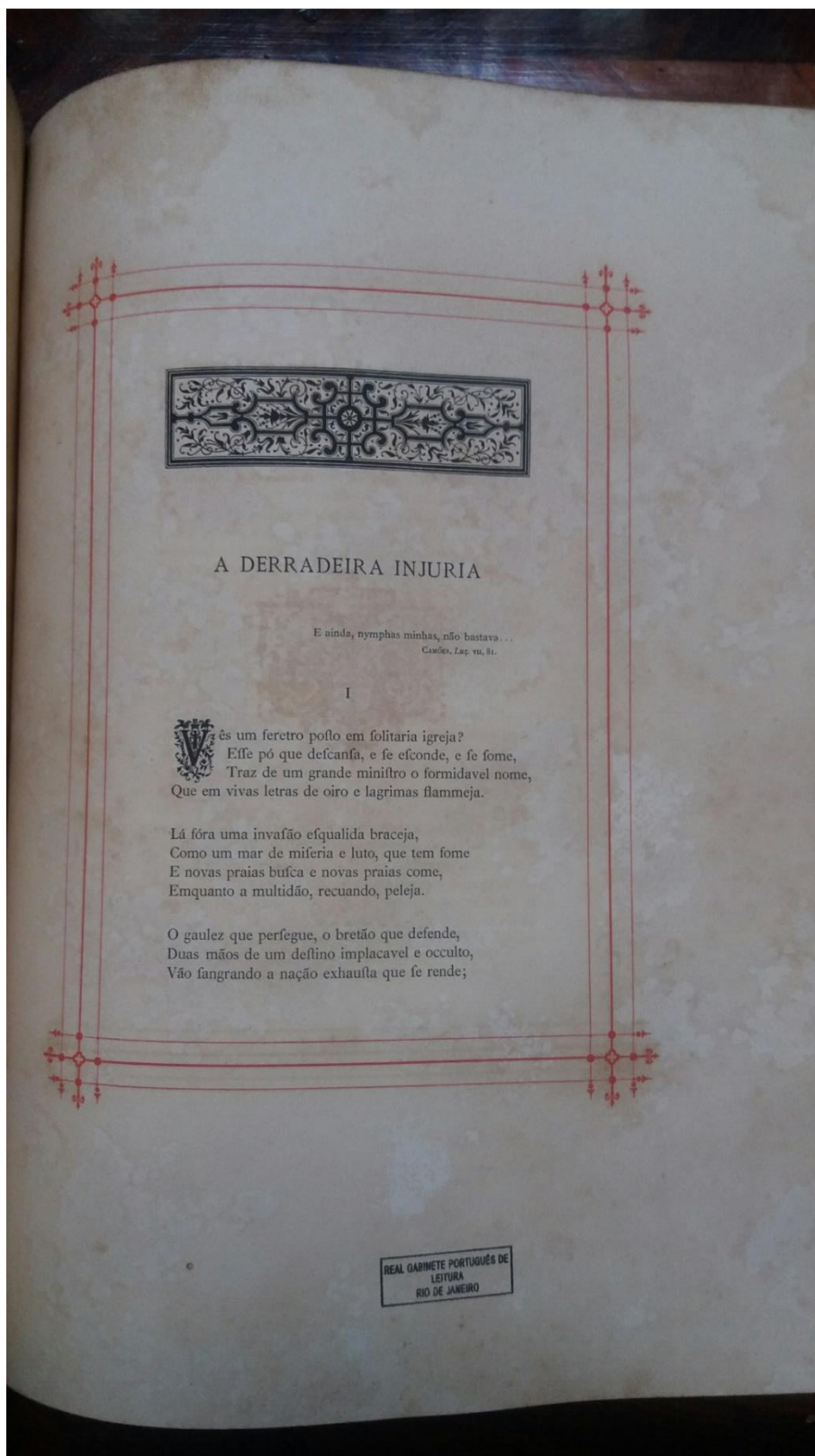
Anexo 04. Frontispício do exemplar nº 10.



Anexo 05. Imagem da numeração exemplar n° 10.



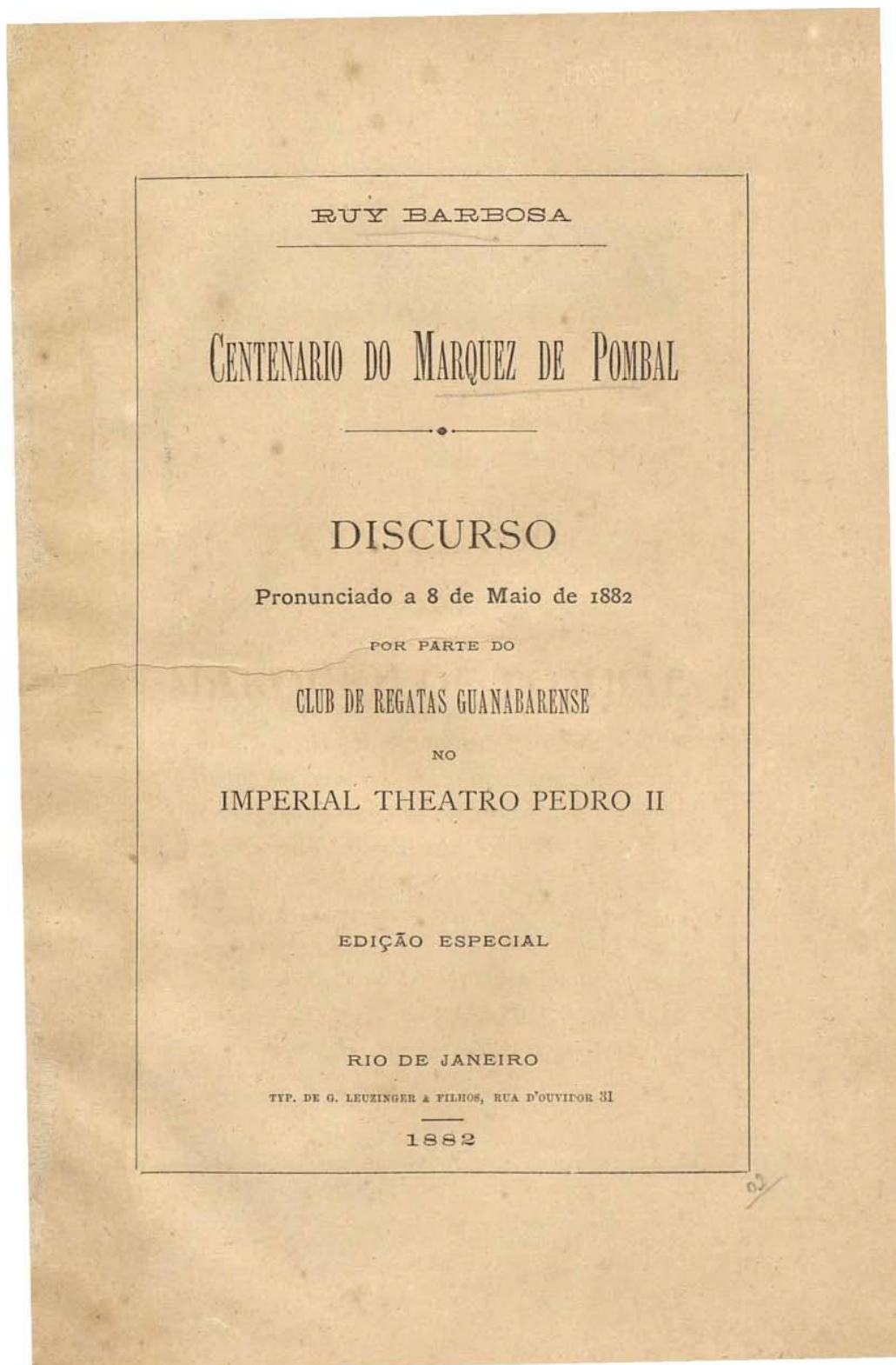
Anexo 06. Primeira página de *A derradeira injúria*, edição comum.

Anexo 07. Primeira página de *A derradeira injúria* – Edição do exemplar nº 10.

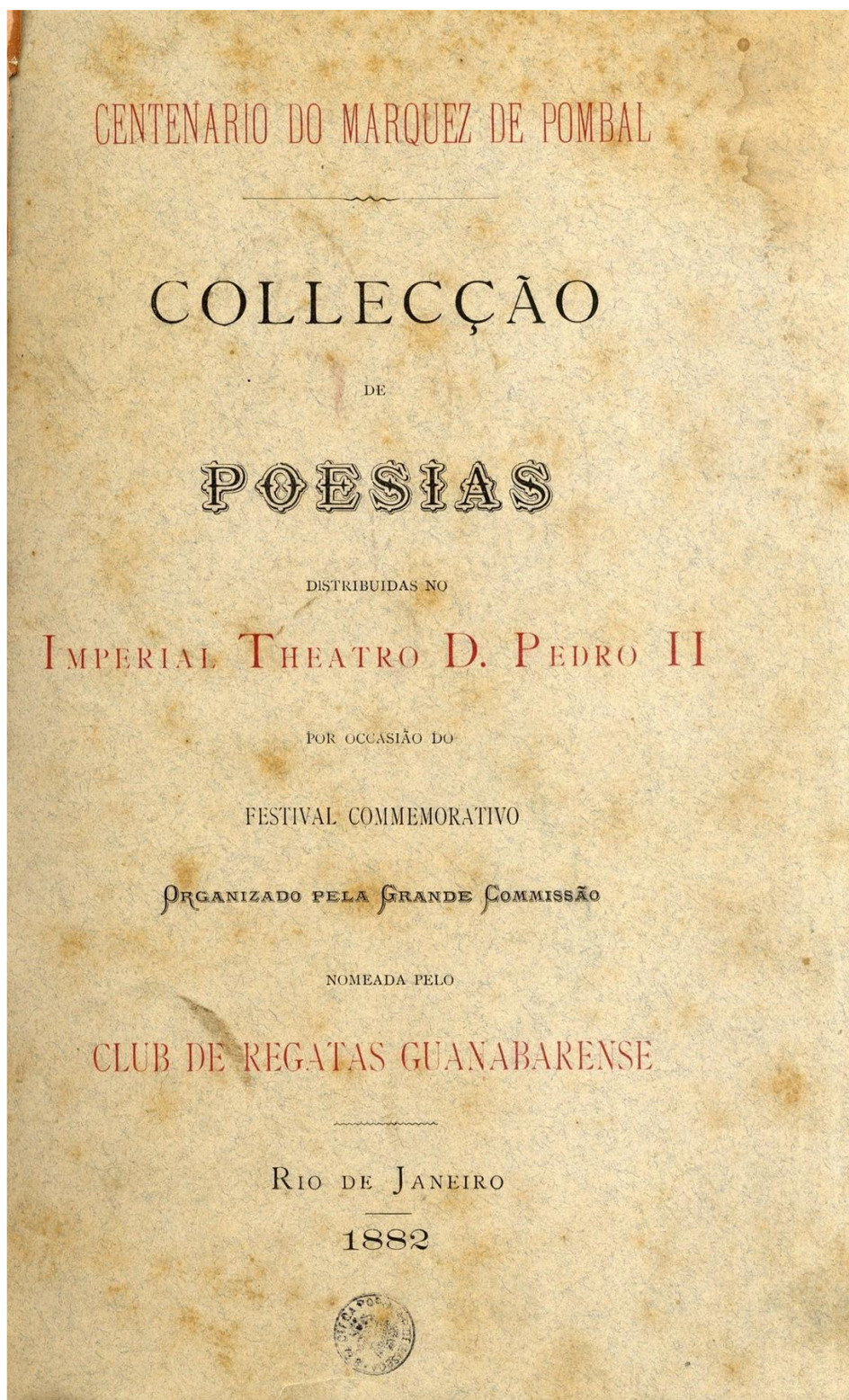
Anexo 08. Homenagem ao Marquês de Pombal.



Anexo 09. Discurso de Rui Barbosa, proferido no Imperial Theatro Pedro II.



Anexo 10. Capa do volume de poesias distribuído nas comemorações do centenário.



Anexo 11. Planta topográfica da cidade de Lisboa. Projeto escolhido para a reconstrução de Lisboa após o Terramoto de 1755, da autoria dos arquitetos Eugénio dos Santos Carvalho e Carlos Mardel, datado de 12 de Junho de 1758.

