

“LÚCIA”: UM POEMA DE MACHADO DE ASSIS*

Gabriela Jucá¹

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

José Américo Miranda²

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Resumo: Este artigo analisa o poema “Lúcia”, que é uma tradução de uma elegia de Alfred de Musset, como poema autônomo em língua portuguesa. Nenhum confronto foi realizado com o original francês, o que foi matéria para outro artigo. O texto, tomado como se fosse um original de Machado de Assis, foi analisado, estrofe por estrofe, em seus aspectos técnicos, na apresentação das cenas e no desenvolvimento das ideias.

Palavras-chave: Poesia brasileira, Tradução poética, Alfred de Musset, Machado de Assis.

Lúcia

(ALFRED DE MUSSET – 1860)

Nós estávamos sós; era de noite;
Ela curvara a fronte, e a mão formosa, →

* Este artigo foi originalmente publicado na revista *Contexto* (n. 34, p. 371-387, jul.-dez. 2018), periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). O texto, naquela publicação, está disponível em:

<<http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/20540/13783>>.

Para publicação neste número da *Machadiana Eletrônica*, o artigo sofreu pequenas alterações, para ajustá-lo às normas da revista, e foi submetido a nova revisão.

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIIC) – Programa de Desenvolvimento Científico Regional (DCR) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação de Espírito Santo (FAPES).

² Bolsista de Desenvolvimento Científico Regional (DCR) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES). Pesquisador junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Na embriaguez da cisma,
Tênuê deixava errar sobre o teclado;
Era um murmúrio; parecia a nota
De aura longínqua a resvalar nas balsas
E temendo acordar a ave no bosque;
Em torno respiravam as boninas
Das noites belas as volúpias mornas;
Do parque os castanheiros e os carvalhos
Brando embalavam orvalhados ramos;
Ouvíamos a noite; entrefechada,
A rasgada janela
Deixava entrar da primavera os bálsamos;
A várzea estava erma e o vento mudo;
Na embriaguez da cisma a sós estávamos,
E tínhamos quinze anos!

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

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

.....
Filha da dor, ó lânguida harmonia!
Língua que o gênio para amor criara –
E que, herdada do céu, nos deu a Itália!
Língua do coração – onde alva ideia,
– Virgem medrosa da mais leve sombra, –
Passa envolta num véu e oculta aos olhos!
Que ouvirá, que dirá nos teus suspiros
Nascidos do ar, que ele respira – o infante? →

Vê-se um olhar, uma lágrima na face,
O resto é um mistério ignoto às turbas,
Como o do mar, da noite e das florestas!

Estávamos a sós e pensativos.
Eu contemplava-a. Da canção saudosa
Como que em nós estremecia um eco.
Ela curvou a lânguida cabeça...
Pobre criança! – no teu seio acaso
Desdêmona gemia? Tu choravas,
E em tua boca consentias triste
Que eu depusesse estremecido beijo;
Guardou-o³ a tua dor ciosa e muda:
Assim, beijei-te descorada e fria,
Assim, depois tu resvalaste à campa;
Foi, como a vida, tua morte um riso,
E a Deus voltaste no calor do berço.

Doces mistérios do singelo teto
Onde a inocência habita;
Cantos, sonhos d’amor, gozos de infante,
E tu, fascinação doce e invencível,
Que à porta já de Margarida, – o Fausto
Fez hesitar ainda,
Candura santa dos primeiros anos
Onde parais agora?
Paz à tua alma, pálida menina!
Ermo de vida, o piano em que tocavas
Já não acordará sob os teus dedos!
(ASSIS, 1864, p. 27-30).⁴

* * *

Machado de Assis iniciou suas atividades como tradutor em 1857, aos 18 anos de idade (MASSA, 2008, p. 19). Nos anos seguintes, traduziu do francês textos em prosa e em verso, de diversos gêneros. Quando, em 1864, publicou seu primeiro livro de poesias, *Crisálidas*, nele incluiu seis poesias traduzidas. Dessas traduções quatro eram de poetas franceses – Alfred de Musset, André Chénier, Mme. Émile de Girardin e Alexandre Dumas Filho – e duas de poetas de outras nacionalidades – Heinrich Heine, alemão, e Adam Mickiewicz, polonês. No caso dos poetas não franceses, Machado de

³ Na edição de 1864 está: “Guardou-a” – evidente erro tipográfico. O pronome oblíquo refere-se a “beijo”. Esse erro foi corrigido na edição crítica das *Poesias completas* (Cf. ASSIS, 1976, p. 174-176).

⁴ A ortografia do texto foi atualizada pelos autores deste artigo.

Assis traduziu a partir de versões francesas de suas obras. Posteriormente, por ocasião da publicação das *Poesias completas* (1901), todos esses poemas foram excluídos do livro.

A respeito das traduções e afinidades poéticas de Machado de Assis, Jean-Michel Massa observa que as escolhas feitas pelo tradutor “são com frequência indícios de preferências pessoais”, “uma espécie de medida para sua experiência das culturas estrangeiras” (MASSA, 2008, p. 13). Segundo ele, eram de Machado de Assis a escolha, a formatação e o destino do poema, o que pode ser explicado pelas afinidades que tinha com os poetas traduzidos. Sobre esse ponto, sabe-se que Machado de Assis mantinha fortes afinidades com Alfred de Musset, o que o levou à tradução de “Lúcia”, do original francês “Lucie”, elegia publicada pelo poeta francês em 1835 na *Revue des Deux Mondes*. Essa afinidade, reconhecida por seus contemporâneos, fez com que dois amigos seus, Artur Azevedo, em 1883, e Carlos Magalhães de Azeredo, em 1897, lhe enviassem ramos de um salgueiro plantado no túmulo do poeta, no Père Lachaise, em Paris (ASSIS, 1955, v. 3, p. 50; ASSIS, 1969, p. 115-122).

Em *Crisálidas* (1864), o poema “Lúcia” é o terceiro que se lê, vindo depois apenas de “Musa consolatrix” e “Stella”. Considerando-se a ordem de aparecimento dos poemas no livro, ele foi o primeiro a ser eliminado na edição das *Poesias completas*. Os poemas que Machado de Assis excluiu de *Crisálidas* voltaram às suas *Poesias completas* quando estas passaram a ser publicadas pela Editora W. M. Jackson, em 1937. O poema “Lúcia”, entretanto, só voltou ao conjunto na edição de 1953 (SOUSA, 1955, p. 339). Machado de Assis não foi o primeiro divulgador do poema no Brasil; como aponta Jean-Michel Massa, Ernesto Cibrão – de quem Machado de Assis era amigo – já havia publicado uma tradução dele no jornal *O Paraíba*, em 28 de julho de 1859, e no livro *Poesias*, em 1861 (CIBRÃO, 1859, p. 2; CIBRÃO, 1861, p. 145-151; MASSA, 2008, p. 25 e p. 72).

Neste artigo, para o estudo analítico, “Lúcia” será tomado como obra de Machado de Assis, sem confronto, num primeiro momento, com o texto francês.⁵ Seus versos são decassílabos brancos, combinados com hexassílabos (decassílabo quebrado). O poema pode ser dividido em três partes: as três primeiras estrofes constituem a

⁵ Esse confronto foi realizado em outro artigo, que também se encontra neste número da *Machadiana Eletrônica*.

primeira parte; a quarta estrofe, a segunda; as duas últimas, a terceira. Cada uma dessas partes, conforme se verá, à medida que a análise avançar, pode ser subdividida em partes menores. A divisão do poema em estrofes não é a mesma na edição crítica das *Poesias completas* (ASSIS, 1976, p. 174-176); por isso, a primeira edição do poema (1864) foi tomada como referência neste estudo.

Na primeira parte do poema (três primeiras estrofes), um casal de adolescentes encontra-se a sós, de noite, numa sala. Nos primeiros versos, Lúcia desliza a mão sobre o teclado de um piano; no último verso, ela murmura com voz suave uma canção. Em termos de ação, isso é tudo. O encanto do poema reside na cena apresentada; a voz que a descreve é a do adolescente.

Examinemos-lhe a primeira estrofe, que é composta por dezessete versos:

Nós estávamos sós; era de noite;
Ela curvara a fronte, e a mão formosa,
 Na embriaguez da cisma,
Tênuê deixava errar sobre o teclado;
Era um murmúrio; parecia a nota
De áura longíqua a resvalar nas balsas
E temendo acordar a ave no bosque;
Em torno respiravam as boninas
Das noites belas as volúpias mornas;
Do parque os castanheiros e os carvalhos
Brando embalavam orvalhados ramos;
Ouvíamos a noite; entrefechada,
 A rasgada janela
Deixava entrar da primavera os bálsamos;
A várzea estava erma e o vento mudo;
Na embriaguez da cisma a sós estávamos,
 E tínhamos quinze anos!

Quanto aos acentos, alguns versos são heróicos (acentos na 6^a e 10^a sílabas), outros são sáficos (acentos na 4^a, 8^a e 10^a sílabas), e, por fim, alguns são quebrados (têm apenas 6 sílabas). As unidades de sentido se distribuem de maneira variada entre os versos e são sempre separadas por ponto e vírgula. O primeiro verso tem duas unidades – uma em cada segmento rítmico:

Nós estávamos **sós**; | era de **noite**;
 6 10

– logo em seguida, tem-se outra unidade, que abrange 3 versos:

Ela curvara a frente, e a mão formosa,
Na embriaguez da cisma,
Tênuê deixava errar sobre o teclado;[.]

Esses versos têm lá sua complexidade, porque poder-se-ia pensar que já o primeiro dos três versos tem duas unidades de sentido, separadas por vírgula:

Ela curvara a **frente**, | e a mão **formosa**,[.]
6 10

Se fosse assim, a segunda unidade (“e a mão formosa”) não teria sentido completo, ela teria continuidade em outro verso, e não seria no seguinte, mas no que vem depois dele:

....., e a mão formosa,
.....,
Tênuê deixava errar sobre o teclado;[.]

Como esses trechos se referem à mão, o que ficou pontilhado aí seria outra unidade, porque se refere à cabeça (é na mente que a “cisma” acontece):

Ela curvara a frente,
Na embriaguez da cisma,
.....;[.]

Tendo em vista esse entrelaçamento das duas ideias (a da cisma na mente com a movimentação da mão sobre o teclado), a unidade de um todo se configura.

Desse modo, separadas umas das outras por ponto e vírgula, as unidades de sentido compõem de maneira variada a totalidade da estrofe. Do ambiente interno em que se encontravam os adolescentes, os versos passam ao ambiente externo – o parque, a noite, a várzea –, para retornar aos jovens no final da estrofe:

Na embriaguez da cisma a sós estávamos,
E tínhamos quinze anos!

Toda a estrofe se organiza em torno do casal adolescente; o pronome “nós” inicia – “Nós estávamos sós” – e conclui – “E tínhamos quinze anos!” – a estrofe.

Apenas uma unidade sintática tem limites que coincidem com os do verso:

A várzea estava erma e o vento mudo;[.]

Essa variedade no modo de dispor as ideias atende bem aos princípios enunciados por Antônio Feliciano de Castilho, de cuja teoria do verso Machado de Assis foi adepto. Nos versos brancos (ou soltos), esse autor condena o aparecimento casual de rimas, recomenda a variedade máxima possível de vogais em cada verso e considera repreensíveis, neles, a frouxidão – deixar hiato “quando o uso é fazer-se sinérese” (CASTILHO, 1851, p. 59) – e a dureza – redução, por sinérese, das vogais de duas sílabas a uma só, vogais “que o uso geral do falar divide” – ditongação de hiato (Cf. CASTILHO, 1851, p. 58; OITICICA, 1955, p. 50; ELIA, 1971, p. 112). Além disso, diz ele:

Outra cláusula apontaremos ainda para a perfeição dos versos brancos: convém dar aos seus períodos a maior variedade de cortes: ora o sentido apareça redondo e absoluto num só verso; ora se atire ao princípio, ao meio, ou ao fim do segundo; ora ao terceiro; algumas vezes mesmo até ao quarto, e ao quinto, mas na pluralidade dos casos quanto menos versos se fecharem entre dois pontos finais, tanto maior será *coeteris paribus* a elegância: a sentença ou conceito num só verso, brilha como um diamante grande engastado entre pérolas. Advirta-se, porém, que o excesso até nas virtudes se torna vício; que um poema todo, ou quase todo em versos destacados fora intoleravelmente monótono; que no variar é que está a suma arte (CASTILHO, 1851, p. 110-111).

A estrofe machadiana poderia muito bem servir de exemplo para a teoria de Castilho, ou, pensando inversamente, poder-se-ia dizer que Machado de Assis escreveu seus versos de modo a cumprir a prescrição da teoria castilhiana. Como afirmou Astrojildo Pereira a respeito de outros aspectos da obra machadiana, não diríamos “que se trata de uma ‘aplicação’ deliberada da teoria à prática literária”, mas o modo de o poeta distribuir as ideias nos versos “constitui admirável exemplo de realização artística da teoria em questão” (PEREIRA, 1991, p. 132).

Já o décimo segundo verso da estrofe tem uma unidade e o começo (apenas o começo) de outra:

Ouvíamos a noite; entrefechada,[.]

O primeiro segmento rítmico (hemistíquio) tem sentido completo; o segundo não; ele só vai se completar nos dois versos subsequentes:

.....; entrefechada,
A rasgada janela
Deixava entrar da primavera os bálsamos;[.]

O segundo verso desse grupo é composto por 6 sílabas, e o segmento do primeiro substituído por pontos, com sentido completo, também tem. A pergunta que nos ocorre é esta: por que o poeta não deixou o segmento que tem sentido completo como um verso quebrado, e emendou o restante, compondo um verso de 10 sílabas? Ficaria assim:

Ouvíamos a noite;
Entrefechada, a rasgada janela
Deixava entrar da primavera os bálsamos.

O novo verso, nessa composição hipotética, assumiria a seguinte forma:

En/tre/fe/**cha**/da, a / ras/**ga**/da / ja/**ne**/la
4 7 10

Nessa configuração, o decassílabo não teria acentos na sexta nem na oitava sílabas, mas na sétima. Decassílabos com acento na 4^a, 7^a e 10^a sílabas existem – existiram na poesia de língua portuguesa –, e são chamados, segundo Leodegário A. de Azevedo Filho, “decassílabos de gaita galega” (AZEVEDO FILHO, 1971, p. 34). O verso decassílabo com essa distribuição de acentos (4^a, 7^a e 10^a sílabas) era considerado inadmissível por Antônio Feliciano de Castilho (Cf. CASTILHO, 1851, p. 38-39). Muito provavelmente, a opinião de Castilho impediria Machado de Assis de compor um verso desses.

A estrofe se fecha com dois versos, não separados por pontuação, unidos pelo conectivo “e”, mas ambos com sentido completo:

Na embriaguez da cisma a sós estávamos
E tínhamos quinze anos!

Nessa estrofe as ideias estão dispostas de acordo com uma organização que se poderia caracterizar como “topológico-geométrica”: ela começa com “estávamos a sós” e o penúltimo verso termina por “a sós estávamos”, uma disposição simetricamente espelhada da mesma expressão. Em toda essa estrofe, o pronome empregado pelo poeta é “nós”.

Já na segunda estrofe a situação se altera: nela há dois segmentos sintáticos, em que esse “nós” é decomposto nas duas unidades que o compõem.

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

Conforme Émile Benveniste, o plural da primeira pessoa gramatical (eu) é nós – mas esse pronome não é um verdadeiro plural. O “nós” pode ser inclusivo ou exclusivo; é inclusivo quando admite em si a segunda pessoa (tu), ou seja, a pessoa a quem se fala; é exclusivo quando admite apenas uma (ou mais) terceira(s) pessoa(s) (BENVENISTE, 1976, p. 247-259). No poema “Lúcia”, o jovem fala dela em terceira pessoa para um interlocutor imaginário, e o pronome “nós” usado por ele é exclusivo: diz respeito a “ele” (o “eu” que fala) e a “ela” (Lúcia) apenas; o leitor não participa, nem o poeta, do conjunto abrangido pelo pronome “nós”.

Os três primeiros versos da segunda estrofe referem-se a ela, Lúcia; os quatro últimos, a ele, o adolescente que está ao lado dela, e ao sentimento que havia nele. Esse sentimento encontra expressão neste verso:

E aquele amor com que eu a amava – e tanto! –

Trata-se de um verso decassílabo sáfico (acentos na 4^a, 8^a e 10^a sílabas). Para atender às exigências dessa medida, o pronome “a”, que se refere a “Lúcia”, desaparece na enunciação:

E a/que/le a/**mor** / com / que eu / a a/**ma**/va – e / **tan**/to! –
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

O encontro do pronome oblíquo átono “a” com o “a”, também átono, inicial de “amava”, resulta no fenômeno da crase, de modo que apenas um “a” é pronunciado. O resultado disso é aparentemente um defeito do verso, pois a amada do jovem que fala no poema “desaparece”. Entretanto, situado no contexto dos quatro versos finais da estrofe, em que o jovem fala de seu sentimento, o apagamento dela se dá por absorção no mundo interior (no sentimento) dele – o que confere a esse apagamento um valor expressivo no verso. Na estrofe, portanto, o som combina muito bem com o sentido.

Na terceira estrofe, a delimitação das unidades de significação é mais variada; ela flutua entre a vírgula e o ponto final:

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

O terceiro verso dessa estrofe – última da primeira parte – introduz um elemento que anuncia a terceira e última parte do poema: a “tíbia sombra” é sinal de mau agouro.

Entre a primeira e a última parte do poema, entretanto, introduz-se uma enigmática segunda parte, precedida por uma linha pontilhada – também ela, aparentemente, enigmática:

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

Essa estrofe destoa das três primeiras sob vários aspectos: pelo assunto, pela pontuação, pela voz que fala.

Subitamente, depois do canto de Lúcia, tem início uma série de versos dirigidos à canção entoada pela personagem. Já no primeiro verso, sob a expressão “lânguida harmonia”, aparece a canção numa apóstrofe, iniciada pela interjeição “ó”, indicadora de chamamento ou interpelação, que o poeta lhe dirige – “ó lânguida harmonia”. Em seguida, há versos em que a canção é chamada de “língua criada para o amor” e de “língua do coração”, há versos (de difícil compreensão, é verdade) em que aparece o adolescente sob a denominação de “o infante”, e há versos que aparentemente se referem a Lúcia. Essa referência não é explícita, nem muito clara – encontra-se em “um olhar” e “uma lágrima na face”.

Todos os períodos que compõem a estrofe terminam por pontos de exclamação ou de interrogação. A pontuação, portanto, indica forte presença dos pontos de vista daquele que fala; há espanto diante da canção, há espanto diante do sentido que ela expressa, há dúvida sobre a compreensão que o adolescente (“o infante”) possa ter dela, e há o reconhecimento de que nela existe um “mistério”. Tudo na estrofe é enigma.

Se na primeira parte do poema (três primeiras estrofes) a voz que fala é a do adolescente, que se encontra a sós com Lúcia numa sala; seguramente, na segunda parte, a voz que fala não é mais a dele. Confirma isso o tratamento dado ao jovem no verso em que ele aparece em terceira pessoa, designado pela expressão “o infante”. Portanto, nessa estrofe, uma nova voz aparece no poema. É a voz do poeta – que a teoria recomenda se chame “eu lírico”. Toda a cena, agora, parece vista de fora.

Esse conjunto de mudanças – de assunto, de pontuação, de voz – poderia ser uma explicação para a linha pontilhada que separa essa estrofe da antecedente. Entretanto, se fosse essa a explicação, seria de se esperar uma outra linha pontilhada ao final da estrofe, pois o poema retoma a primeira parte em sua terceira parte.

Na estrofe seguinte (quinta) tem início a terceira parte do poema; o verso que a inicia – decassílabo heroico perfeito, porque expressa uma ideia completa – recupera nos seus limites a cena da primeira parte do poema, os dois adolescentes, a sós, em atitude contemplativa, numa sala:

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

Retorna ao poema a voz que falava nas primeiras estrofes, a voz do adolescente; retorna o ponto de vista interno à cena. O adolescente fala de si, empregando o pronome “eu”, e fala de ambos, empregando o pronome “nós”. Quando aparece na estrofe o pronome de terceira pessoa, “ela”, acompanha-o a visão de fora da cena, com a pontuação expressiva que caracterizava a parte intermediária do poema (nesse caso, reticências, ponto de exclamação e de interrogação). Embora a voz que enuncia o quarto verso – “Ela curvou a lânguida cabeça...” – seja ambígua, tanto poderia ser a voz do adolescente como a do poeta; é inverossímil que o adolescente tivesse o espanto e fizesse a indagação relativa a Desdêmona presente nos dois versos seguintes – “Pobre criança! – no teu seio acaso / Desdêmona gemia?” –. Ocorre aí, parece, o retorno da voz externa à cena que havia aparecido na segunda parte do poema.

Machado de Assis, como crítico, identificou esse modo de funcionar das vozes no poema em obras de Afonso Celso Júnior e de Valentim Magalhães. Sobre o poema “Joia”, de Afonso Celso Júnior, em que ocorre algo no tocante às vozes semelhante ao exposto acima, observa o crítico:

Ao filhinho, que diante de um mostrador de joalheiro, lhe pede um camafeu, responde a mãe com um beijo, e acrescenta que esta joia é melhor do que a outra; o filho entende-a, e diz-lhe que, se está assim tão rica de joias, lhe dê um colar. É gracioso! mas não é a criança que fala, é o poeta. Não é provável que a criança entendesse a figura; dado que a entendesse, é improvável que a aceitasse (ASSIS, 1938, p. 218-219).

Como no caso do poema de Afonso Celso Júnior, nos versos mencionados de “Lúcia”, quem fala não é o adolescente, “é o poeta”. Não é provável que o menino

compreendesse a complexidade do problema implícito na referência a Desdêmona nem que ele, adolescente como ela, pudesse dizer – “Pobre criança!”

Observação semelhante fez Machado de Assis sobre versos do poema “Dois edifícios”, de Valentim Magalhães. Nesse poema, um velho assassino observa a saída das crianças de uma escola, que fica em frente à cadeia. O pensamento do velho, diante da cena – “Eu nunca soube ler!” –, que contém a moralidade do conto, segundo Machado de Assis, “não é do assassino, mas uma reflexão que o poeta lhe empresta” (ASSIS, 1938, p. 226).

Em ambos os poetas, os reparos de Machado de Assis foram feitos a título de repreensão; a inverossimilhança é um defeito numa composição poética. No tocante a “Lúcia”, como o poema foi excluído das *Poesias completas*, pode ser que essa sobreposição de vozes tenha sido identificada como problema e tenha exercido algum papel na decisão do poeta.

No segundo verso dessa estrofe, o pronome oblíquo átono “a”, que designa Lúcia, é absorvido no “a”, também átono, final de “contemplava”. Aplica-se aqui o mesmo raciocínio feito para o quinto verso da segunda estrofe, raciocínio que vê nisso, ao mesmo tempo, um defeito e uma qualidade positiva, uma virtude, da composição.

Com a referência a Desdêmona, surge no poema a primeira sugestão de que a canção entoada por Lúcia ao final da terceira estrofe seja a canção que Desdêmona canta pouco antes de sua morte. Nos versos imediatamente seguintes, a morte de Lúcia é narrada por seu jovem companheiro – esse o desfecho de que a “tíbia sombra” da terceira estrofe era o anúncio. A referência a Desdêmona ajuda, também, na compreensão de que os versos da quarta estrofe (segunda parte do poema, segundo esta análise), em que a canção – referida como “lânguida harmonia”, como “Língua que o gênio para amor criara”, como “língua herdada do céu” que “nos deu a Itália” – se referem à canção de Desdêmona, na ópera de Rossini.

John Gledson, em nota à edição bilingue do poema “Lúcia”, preparada por ele, observa que Musset apreciou a ópera *Otello*, adaptação de Gioachino Rossini da

tragédia shakespeariana de mesmo nome (GLEDSON, 1998, p. 31). A ópera é de 1816 (CASSOU, [s.d.]).⁶

A essa remissão a uma personagem da tradição literária e musical nessa estrofe corresponde, na estrofe seguinte, a menção a Margarida e Fausto:

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

No *Fausto*, de Goethe, a pureza e a candura, características que são também de Lúcia, são personificadas em Margarida, que também tem cerca de quinze anos de idade (GOETHE, 1976, p. 132). Tão fortes são essas características da personagem, que o adolescente dissera na segunda estrofe do poema:

Eu me perdia na beleza dela,
E aquele amor com que eu a amava – e tanto! –
Era assim de um irmão o afeto casto,
Tanto pudor nessa criatura havia!

O poema se fecha com as considerações, que mais parecem do poeta do que do adolescente, sobre as qualidades morais de Lúcia: a “inocência” e a “candura”. Como no caso de Desdêmona, a retomada da figura do Fausto reforça a ideia de que a voz do poeta corre paralela, ou mesmo se sobrepõe, à do adolescente. Talvez a persistência dessa segunda voz ao longo de toda a terceira parte do poema explique a inexistência de uma linha pontilhada depois da quarta estrofe – tão dessemelhante de todos os outros versos da composição.

É sugestiva dessa interpretação o modo como Ernesto Cibrão traduziu “Lúcia”. Também ele traduziu o poema em versos decassílabos brancos, combinados com

⁶ A lista das obras de Gioachino Rossini pode ser encontrada em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_das_obras_de_Gioachino_Rossini>. Acesso em: 26 de setembro de 2016.

hexassílabos. Para a primeira parte, entretanto, ele escolheu quadras com três decassílabos seguidos de um hexassílabo, e, depois da linha pontilhada, até o final do poema, traduziu com os versos brancos em estrofes mais longas, de estrutura variada – acompanhando, nisso, a estrofe intermediária – que aqui foi interpretada como segunda parte do poema (Cf. CIBRÃO, 1861, p. 145-151).

“LÚCIA”: A POEM BY MACHADO DE ASSIS

Abstract: This paper analyses “Lúcia”, an elegy by Alfred de Musset translated into Portuguese by Machado de Assis, as an independent poem in Portuguese language. Although “Lucie” is a French poem, no comparison was made with the French original. The verses were taken as if they were originally composed by Machado de Assis. The analysis copes with the poem, stanza by stanza, in its technical aspects, in its imagery and its outgrowth of ideas.

Keywords: Brazilian poetry, Poetic translation, Alfred de Musset, Machado de Assis.

Referências

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

ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1938.

ASSIS, Machado de. *A semana*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955. 3 v.

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

ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. Ed. crítica pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *A técnica do verso em português*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Nacional, 1976.

CASSOU, Jean-Louis. Gioachino Rossini. In: ENCICLOPEDIA Britannica. Disponível em: <<https://global.britannica.com/biography/Gioachino-Rossini>>. Acesso em: 26 fev. 2017.

CASTILHO, A. F. de. *Tratado de metrificacão portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

CIBRÃO, Ernesto. Lúcia. *O Paraíba*, Petrópolis, n. 67, p. 2, 28 jul. 1859.

CIBRÃO, Ernesto. *Poesias* (1857-1860). Paris: P.-A. Bourdier, 1861.

ELIA, Hamilton. Fenômenos fonéticos ocorrentes no verso. *II Congresso brasileiro de língua e literatura* (De 6 a 17 de julho de 1970). Rio de Janeiro: Gernasa, 1971. p. 111-122.

GLEDSOON, John. (Org.) *Machado de Assis & confrades de versos*. São Paulo: minden, 1998.

GOETHE, J. W. *Fausto*. São Paulo: Victor Civita, 1976.

MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

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

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: Ensaaios e apontamentos avulsos*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

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

<https://global.britannica.com/biography/Gioachino-Rossini>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_das_obras_de_Gioachino_Rossini