

“UMA ODE DE ANACREONTE”: POESIA DRAMÁTICA *

Nilton de Paiva Pinto¹

Resumo: Este artigo analisa o poema dramático “Uma ode de Anacreonte”, escrito por Machado de Assis, a partir da tradução, por Antônio Feliciano de Castilho, de uma ode atribuída a Anacreonte. O poema constitui uma das quatro partes do livro *Falenas*, obra publicada em 1870.

Palavras-chave: Teatro; Poesia dramática; Machado de Assis.

História do texto

Machado de Assis compôs duas peças em versos alexandrinos: *Os deuses de casaca* e “Uma ode de Anacreonte”. Em *Os deuses de casaca* (1866), apresentam-se em cena os deuses olímpicos, vivendo no Rio de Janeiro, e essa fantasia é usada pelo autor para satirizar o mundo moderno, seus costumes e suas instituições (a imprensa, a política, o sistema financeiro). No início da peça, o Prólogo aponta esses dois componentes da estrutura, essa “dualidade”:

Foi [o autor] de ânimo tranquilo e de tranquilo rosto
À nova inspiração buscar caminho asado,
E trazer para a cena um assunto acabado.
Para atingir o alvo em tão árdua porfia,
Tinha a realidade e tinha a fantasia.
Dois campos! Qual dos dois? Seria duvidosa
A escolha do poeta? Um é de terra e prosa,
Outro de alva poesia e murta delicada.
Há tanta vida, e luz, e alegria elevada

* Este artigo foi elaborado a partir de um capítulo da tese de doutorado *O teatro de Machado de Assis – 1860-1870: uma alternativa na dramaturgia brasileira*, defendida, em 2020, no Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

¹ Doutor em Letras – Estudos Literários, área de concentração Literatura Brasileira, e Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Neste, como há naquele aborrimento e tédio.
O poeta que fez? Tomou um termo médio;
E deu, para fazer uma dualidade,
A destra à fantasia, a sestra à realidade.
(ASSIS, 2003, p. 374)²

Com “Uma ode de Anacreonte” (1870), o autor dá um salto para o campo da fantasia, “de alva poesia e murta delicada”, onde “há tanta vida, e luz, e alegria elevada”. Agora, não é apenas o verso o indicador de poesia, a própria matéria tratada, toda ela, é ficcional, criação poética. Tanto que seu autor a incluiu num livro de poesias, *Falenas*, publicado em 1870. (Cf. ASSIS, [1870], p. 127-165) Nisso, esta peça se distingue de todas as outras compostas pelo autor.

“Uma ode de Anacreonte” não foi levada ao palco; o texto circulou junto à poesia do autor. A história deste texto, portanto, é completamente distinta da de todos os outros textos teatrais de Machado de Assis.

Sua primeira publicação ocorreu em *Falenas*, 1870. Galante de Sousa informa que a peça, em *Falenas*, contém 433 versos. (Cf. SOUSA, 1955, p. 448-449) Os alexandrinos rimam aos pares; a ser verdade a afirmativa de Galante de Sousa, haveria um verso solto no poema. Há, no entanto, ao final do volume *Falenas*, uma errata, em que diz o autor: “Na página 143, depois do verso / ‘Que ardem sem consumir na pira dos desejos.’ / acrescente-se este: / ‘Assim é que eu estimo as ânforas e os beijos.’”

Em 1901, Machado de Assis publicou suas *Poesias completas* (H. Garnier). Neste volume aparece “Uma ode de Anacreonte”, na coleção das “Falenas”, em segunda edição. Outras edições das *Poesias completas*, pela mesma editora, apareceram em 1902 (H. Garnier) e 1924 (Livraria Garnier). A partir de 1937, esse volume passou a ser publicado por W. M. Jackson, com diversas edições a partir desta data. (Cf. SOUSA, 1955, p. 100-105) Em 1959, têm início as publicações da *Obra completa*, de Machado de Assis, pela editora José Aguilar (depois Aguilar e Nova Aguilar), em três volumes. Em todas essas edições aparece a peça, como parte de “Falenas”.

Em 1976, a Comissão Machado de Assis, encarregada da preparação de edições críticas das obras do autor, publicou, pela editora Civilização Brasileira, a edição crítica das *Poesias completas*, na qual faltam dois versos no texto de “Uma ode de

² Todas as indicações de páginas, nas peças teatrais, são da edição do *Teatro de Machado de Assis*, editado por João Roberto Faria (São Paulo: Martins Fontes, 2003).

Anacreonte” – existindo, portanto, nesta edição, dois versos soltos. O primeiro dos versos que falta nesta edição é o n. 125 – “Não me empenho em achar alma unguida no céu:” – que rima com o seguinte: “Se é crime este sentir, confesso-me, sou réu.” O segundo verso faltante é o n. 268 – “Muda-se o coração? Mudam-se os nossos lares.” – que rima com o verso que o antecede: “Mas a pátria é o amor; o amor transmuda os ares.”

Galante de Sousa conta 434 versos no poema; a edição crítica traz, numerados, 442. A explicação dessa diferença é a seguinte: a “ode de Anacreonte” incluída na peça é composta por 10 versos alexandrinos, cada um seguido por um verso dissílabo; somados todos, temos 444 versos – os números indicam que Galante de Sousa não incluiu os dissílabos em sua contagem. A edição crítica, por sua vez, tem apenas 442 versos numerados porque lhe faltam os dois versos mencionados no parágrafo anterior.

Houve uma segunda edição das *Poesias completas* preparadas pela Comissão Machado de Assis, em 1977, também pela Civilização Brasileira, em que faltam os mesmos dois versos.

Duas edições mais recentes, em 2008 (*Toda poesia de Machado de Assis*, por Cláudio Murilo Leal) e 2009 (*A poesia completa*, por Rutzkaya Queiroz dos Reis), que se distinguem das anteriores pelo fato de incluírem a totalidade conhecida dos poemas dispersos do autor. Nessas edições, evidentemente, “Uma ode de Anacreonte” aparece como parte de “Falenas”.

Por fim, a partir de 2008, a editora Nova Aguilar passou a publicar a *Obra completa em quatro volumes*, com a inclusão de muitos textos ausentes de todas as edições Aguilar anteriores. “Uma ode de Anacreonte” aparece em todas essas edições.

Além dessas publicações em volumes das poesias do autor, a peça passou, a partir de 1982, a constar de algumas das edições do teatro de Machado de Assis, como o *Teatro completo* de Machado de Assis, texto estabelecido por Teresinha Marinho (1982), e no *Teatro de Machado de Assis*, edição preparada por João Roberto Faria (2003).

A editora Garnier, em 2000, publicou as *Poesias completas* de Machado de Assis, com revisão de Adriano da Gama Kury, da qual consta, na nota inicial intitulada “Sobre esta edição”, o seguinte: “Foi excluída de Falenas a peça ‘Uma ode de Anacreonte’, uma vez que figura no volume Teatro.” Abaixo da nota lê-se: “Pesquisa de

Filologia / Fundação Casa de Rui Barbosa”. Não conseguimos localizar o volume mencionado de “Teatro” – talvez não tenha sido publicado.

Antônio Feliciano de Castilho e “Uma ode de Anacreonte”

Antônio Feliciano de Castilho, conforme observou Machado de Assis no texto introdutório a *Os deuses de casaca*, empregou esforços para naturalizar o verso alexandrino na poesia de língua portuguesa. (Cf. ASSIS, 2003, p. 370) Os versos alexandrinos da comédia machadiana de 1866 somam-se aos esforços (bem sucedidos, diga-se) de Castilho.

No ano seguinte ao da publicação de *Os deuses de casaca*, Antônio Feliciano de Castilho publicou sua tradução das *Geórgicas*, de Virgílio, e remeteu um exemplar para Machado de Assis, com a dedicatória: “Ao Príncipe dos Alexandrinos, ao Auctor dos Deuses de Casaca, a J. M. Machado d’Assiz, A. Castilho.” (EXPOSIÇÃO Machado de Assis, 1939, p. 48) – com assinatura de próprio punho, apesar de cego. Evidentemente, a remessa do volume, assim como sua dedicatória, significou um reconhecimento, pelo poeta português, que também era tratadista do verso, do esforço machadiano para tornar familiar, no âmbito da poesia brasileira, o verso alexandrino. A vitória final desse verso, no Brasil, veio nas obras dos poetas parnasianos, a partir da década de 1880. A relação de Machado de Assis com o Parnasianismo – ele nunca foi propriamente um parnasiano – encontra-se bem expressa nesta observação de Mário de Andrade, numa das crônicas que dedicou a Machado no centenário de seu nascimento: “Machado de Assis leva a poesia até às portas do Parnasianismo e a deixa aí.” (ANDRADE, 1993, p. 59)

A atitude de Castilho certamente serviu de incentivo ao poeta brasileiro, para seguir com o uso do verso alexandrino. Dos 35 poemas de *Falenas* (edição de 1870), há versos alexandrinos em 7 poemas: “Prelúdio”, “Sombras”, “Visão”, “Menina e moça”, “Un vieux pays”, “Coração triste falando ao sol” (da “Lira chinesa”) e “Uma ode de Anacreonte”.

“Uma ode de Anacreonte” é uma comédia lírica ou um poema dramático, a que o poeta, na primeira edição, deu, entre parênteses, o subtítulo “(QUADRO ANTIGO)”. O poema tem 444 versos alexandrinos, rimados aos pares (como em *Os deuses de casaca*).

*

O poema, que constitui a terceira parte de *Falenas* (a primeira tem o título de “Vária”; a segunda, “Lira chinesa”; e a quarta “Pálida Elvira), é um poema dramático, ou uma peça de teatro, que Machado de Assis dedicou a Manuel de Melo. Português de nascimento (Aveiro, 1834), Manuel de Melo veio para o Brasil no início de 1845. Era amigo de Machado de Assis, e foi filólogo e bibliotecário do Gabinete Português de Leitura. (Cf. MACHADO, 2008, p. 217)

*

A pequena ode de Anacreonte, traduzida por Antônio Feliciano de Castilho, consta do volume *A lírica de Anacreonte*, publicado em 1866. (Cf. ANACREONTE, 1866) Nessa obra, uma edição bilíngue, os textos em grego precedem as traduções; a ode intitulada “Metamorfoses de cobiçar”³ é a que foi utilizada por Machado de Assis em sua composição. Em língua portuguesa, o poema está composto por dez versos alexandrinos esdrúxulos, todos eles seguidos por versos dissílabos agudos – que rimam dois a dois. Trata-se, como se vê, de composição caprichosíssima – não há sequer um verso grave (o verso padrão da língua portuguesa) no poema.

Machado de Assis explicou, em nota ao poema, que vem ao final de *Falenas*, a relação de sua composição com a tradução de Castilho:

É do Sr. Antônio Feliciano de Castilho a tradução desta odezinha, que deu lugar à composição do meu quadro. Foi imediatamente à leitura da *Lírica de Anacreonte*, do imortal autor dos *Ciúmes do Bardo*, que eu tive a ideia de pôr em ação a ode do poeta de Teos, tão portuguesmente saída das mãos do Sr. Castilho que mais parece original que tradução. A concha não vale a pérola; mas o delicado da pérola disfarçará o grosseiro da concha. (ASSIS, [1870], p. 215-216)

Essa nota tem por rubrica inicial o primeiro verso da ode – “Fez-se Níobe em pedra, etc.”, com a indicação da página 155, em que se acha o verso. Nela, o poeta explica de onde lhe veio a ideia da trama – o que, por sua vez, explica a situação da “ode” no interior da peça. O período que fecha a nota faz o elogio do poema de Castilho e, ao mesmo tempo, por comparação com ele, expõe a modéstia afetada do autor da peça.

A “ode de Anacreonte” traduzida por Antônio Feliciano de Castilho, que serviu de motivo a Machado de Assis para a elaboração de sua peça, pertence à tradição

³ No livro: “Metamorphoses de cubiçar”.

anacreônica, mas não é de Anacreonte. Era atribuída a Anacreonte até o século XIX; porém, trata-se de uma imitação do poeta grego, redigida no período helenístico ou depois. (Cf. GLEDSON, 2008, p. 217, nota 41.)

A nota chama a atenção do leitor para a relação entre dois textos poéticos: a tradução castilhana de Anacreonte, por um lado, e o poema dramático de Machado de Assis, por outro. Poder-se-ia dizer que o diálogo entre os dois textos, ou seja, a relação intertextual que entre eles se estabelece, é de um tipo muito particular: o poema traduzido do grego integra-se de modo nuclear na ação dramática que se desenvolve no palco imaginário (ou no texto) – conforme será visto.

“Uma ode de Anacreonte”

Este poema dramático de Machado de Assis tem oito cenas, três personagens principais e três escravos: “A cena é em Samos.” (p. 424) Os personagens falam em versos alexandrinos rimados aos pares. O poeta descreve assim o ambiente em que eles se encontram: “(*Sala de festim em casa de Lísias. À esquerda a mesa do festim; à direita uma mesa tendo em cima uma lâmpada apagada, e junto da lâmpada um rolo de papiro.*)” (p. 425) A descrição da sala de festim, em que se passarão todas as cenas, já contém um elemento cênico importante: a presença, sobre uma mesa, de um rolo de papiro – no qual será lida, na cena V, a ode do poeta de Teos. Esse objeto tem uma função dramática, desempenhará um papel no desenrolar dos acontecimentos.

Os personagens são dois homens, Lísias e Cléon, e uma mulher, Mirto. Já essa trindade propõe a questão: os dois homens competem pela mulher. A rubrica inicial da cena I aponta na mesma direção: “(*Estão no fim de um banquete, os dois homens deitados à maneira antiga, Mirto sentada entre os dois leitos. Três escravos.*)” (p. 425)

Na cena inicial da peça o banquete está no fim: ela é, ao mesmo tempo, fim e começo – fim do festim e começo da ação dramática. A situação inicial dos personagens desenha-se assim: fica-se sabendo do interesse de Cléon por Mirto, fica-se sabendo que Mirto é cortesã, natural da ilha de Lesbos, e descobre-se que Cléon é poeta e também natural de Lesbos, de onde veio para Samos. Mirto explica como chegou à cidade de Samos: navegava em companhia de Lísicles, um mercador de Naxos, quando o navio naufragou, e ela veio ter à praia.

Cléon, em sua primeira fala, introduz o tema do amor, sob forma indireta:

CLÉON

Eu bebo à memória de Samos.
Samos vai terminar os seus dourados dias;
Adeus, terra em que achei consolo às agonias
Da minha mocidade; adeus, Samos, adeus! (p. 425)

As palavras ditas por Cléon, aparentemente, nada têm de amoroso; pelo contrário, anunciam, como se se tratasse de uma profecia, a destruição da cidade. Tudo retórica do discurso amoroso do personagem; na sequência, ele compara Samos com Troia, que foi destruída por causa da presença de Helena. Ao desenvolver o argumento, ele equipara Mirto a Helena, e afirma que Lesbos, ao dar pela ausência de Mirto, armar-se-á contra Samos – cujo futuro não pode ser outro senão a ruína (como sucedeu a Troia).

O diálogo intertextual com as obras de Homero – neste caso, com a *Ilíada* – apenas começa; haverá mais alusões ao longo da peça.

Esse discurso, essa profecia, não tem consequências nem seguimento, no desenvolvimento da peça, porque era apenas metáfora empregada com o intuito de cortejar a bela lesbiana. Ao longo da cena, Cléon abandona a linguagem metafórica e torna-se, progressivamente, explícito e firme – contrapondo-se a Lísicles, o navegante do qual Mirto tinha sido separada pelo naufrágio:

CLÉON

Eu, Mirto, eu sei amar;
Não fio o coração da inconstância do mar.
Não tenho galeões rompendo o seio a Tétis,
Estrada tanta vez ao torvo e obscuro Letes.
Aqui me tens; sou teu; escreve a minha sorte;
Podes doar-me a vida ou decretar-me a morte. (p. 430)

Diante das investidas de Cléon, Mirto nega: primeiro, dizendo que em Lesbos há mulheres mais belas que ela – “Outras belezas tem, dignas da loura Vênus.” (p. 426) –; depois, dizendo que tem intenção de voltar logo a Lesbos (ou seja, afastar-se de Cléon) – “Volto à pátria.” (...) “Em poucos dias...” (p. 428-429) Diante desse propósito de Mirto, Cléon pergunta-lhe o motivo de sua vinda a Samos – “A que vieste então?” (p. 429) –, o que lhe dá (a ela) oportunidade de narrar o naufrágio de que foi vítima e no qual perdeu o companheiro Lísicles. Esse episódio introduz grande interesse dramático no texto. Que os propósitos de Mirto são negações, fica evidente quando, no

final da cena, Lísias lhe oferece a audição de uma alegre canção na voz de uma serva hemônia,⁴ ela prefere ouvir a voz de Cléon, declamando seus poemas. Ela faz um jogo duplo, visando à sedução: simula modéstia e intenção de partir, mas lisonjeia Cléon.

Lísias assiste a tudo, faz discretas intervenções no diálogo, ironiza Cléon – quando diz, por exemplo, “Bravo, Cléon!”, depois que este compara Mirto com Helena de Troia –, corteja Mirto com mais discrição do que Cléon – quando diz, por exemplo, que as mulheres de Lesbos são menos belas que ela, e quando a compara com uma deusa, dizendo-lhe “Nume não pede, impõe.” (p. 431) Ele se mostra distanciado dos acontecimentos a que assiste – quando, por exemplo, diante da falsa modéstia de Mirto, faz um aparte, “Vejo através do manto as galas da vaidade.” (p. 427) Lísias é personagem mais velho, rico, experiente, racional, e foi ele quem trouxe Mirto para o banquete em sua casa (só ficamos sabendo das circunstâncias do convite feito a ela na cena III).

Ao final do festim, os três escravos que se encontravam em cena desde o início deixam a sala, de modo que aí permanecem apenas os três personagens principais. Chama a atenção o fato de Machado de Assis, em todas as suas peças que se passam no Rio de Janeiro, não ter colocado escravos em cena. Em “Uma ode de Anacreonte”, entretanto, como o que se passa no palco não diz respeito à realidade local de forma direta, talvez, a presença ultrajante da instituição da escravidão tenha menos peso, pois os acontecimentos que constituem o enredo da ação dramática situam-se em tempo e espaço muito distantes.

A cena II começa com a entrada de um escravo, que diz estar lá fora um mensageiro à procura de Mirto; ela sai com o escravo e, assim, passa-se à cena III, em que ficam sozinhos na sala os competidores Lísias e Cléon. Essa saída de Mirto tem relação com a história do naufrágio que ela narrara. O espectador/leitor ainda não sabe desse nexos; porém, a história do naufrágio, com isso, passa a integrar a complexidade dramática do texto – o que era discurso muda-se para o nível da ação.

Na primeira cena, com os três personagens principais presentes (sem considerar os escravos, que não participam do diálogo), desenham-se as linhas da ação dramática: Lísias e Cléon vão competir na corte a Mirto. Na sequência, Mirto sai de cena, ficam

⁴ Hemônia: natural da Tessália – por causa de Hémon, pai mítico da Tessália. (Cf. PRATA, 2007, p. 177, nota 96)

apenas Lísias e Cléon, que se confrontam. As cenas pares, segunda, quarta e sexta, são cenas de transição; e a oitava cena apresenta a situação final, o desfecho da trama. Nas cenas ímpares é que o drama se desenrola: na primeira, com os três personagens presentes, a situação dramática se desenha; na terceira, há confronto entre os dois pretendentes, que expõem seus pontos de vista; na quinta, Cléon tem oportunidade de investir na conquista de Mirto (é nessa cena que é lida a pequena “ode de Anacreonte”); na sétima (na sexta Cléon deixa a cena, chamado por um credor), Lísias apresenta a Mirto seus argumentos principais – ele é rico, ele é sensato, ele lhe dará presentes e uma boa vida – para que ela escolha um deles. O resultado do embate é apresentado na oitava cena.

A cena III é a única em que os dois personagens masculinos ficam a sós; eles debatem francamente sobre o amor, apresentam suas perspectivas amorosas e as armas de que dispõem para lutar por Mirto. A primeira informação importante é dada por Lísias, quando Cléon lhe pergunta onde encontrou Mirto (já que o festim era na casa dele, e o próprio Cléon era convidado):

CLÉON

Onde a encontraste?

LÍSIAS

Achei-a

Com Partênis que dava uma esplêndida ceia;
Partênis, ex-bonita, ex-jovem, ex-da-moda,
Sabes que vê fugir-lhe a enfastiada roda;
E, para não perder o grupo adorador,
Fez do templo deserto uma escola de amor.
Foi ela quem achou a naufraga perdida,
Exposta ao vento e ao mar, quase a expirar-lhe a vida.
A beleza pagava o emprego de uma esmola;
Dentro em pouco era Mirto a flor de toda a escola. (p. 433)

Mirto vinha de uma “casa de mulheres”, administrada por Partênis. Se havia alguma dúvida sobre a condição da personagem, não há mais – trata-se de uma cortesã. Com conhecimento de causa, Lísias alerta Cléon, que, ingenuamente, se contrapõe a ele:

LÍSIAS

Cuidado! Aquela caça
Zomba dos tiros vãos de ingênuo caçador!

CLÉON

Incrédulo!

LÍSIAS

Eu sou mestre em matéria de amor.
Se tu, atento de calmo, a narração lhe ouvisses
Conheceras melhor o engenho desta Ulisses.
Aquele ardente amor a Lísicles, aquele
Fundo e intenso pesar que à sua pátria a impele,
Armas são com que a astuta os ânimos seduz.

CLÉON

Oh! não creio.

LÍSIAS

Por quê?

CLÉON

Não vês como lhe luz
Tanta expressão sincera em seus olhos divinos?

LÍSIAS

Sim, têm muita expressão... para iludir meninos. (p. 434)

Lísias procura dissuadir Cléon no tocante a suas pretensões em relação à mulher. Ele aparenta altruísmo e desinteresse, mas é pura encenação; na verdade, ele tem interesses próprios – ele também a deseja. O personagem mais velho se contrapõe ao ideal de amor romântico manifestado pelo jovem poeta, que, por sua ingenuidade, é chamado de “menino”. Na argumentação de Lísias, Mirto aparece como uma espécie de Ulisses, engenhosa e cheia de astúcias como o personagem homérico: o intertexto aqui é a *Odisseia*. Essa reminiscência é conveniente pela ambientação marítima dos dramas, concerta, para além da astúcia, a aventura de Ulisses com a de Mirto. Nessas condições compreende-se melhor a narrativa do naufrágio pela cortesã; diz ela, respondendo à pergunta de Cléon (“A que vieste?”):

MIRTO

Sucessos singulares.

Vim por acompanhar Lísicles, mercador
De Naxos; tanto pode a constância no amor!
Corremos todo o Egeu e a costa iônia; fomos
Comprar o vinho a Creta e a Tênedos os pomos.
Ah! como é doce o amor na solidão das águas!

Tem-se vida melhor; esquecem-se-lhe⁵ as mágoas.
Zéfiro ouviu por certo os ósculos febris,
Os júbilos do afeto, as falas juvenis;
Ouviu-os, delatou ao deus que o mar governa
A indiscreta ventura, a efusão doce e terna.
Para a fúria acalmar da sombria deidade,
Nave e bens varreu tudo a horrível tempestade.
Foi assim que eu perdi a Lísicles, assim
Que eu, semimorta e fria, à tua plaga vim. (p. 429)

É fabulosa, puramente grega, ou melhor, clássica, a fantasia mitológica do poeta: ele põe na boca de Mirto a narrativa do naufrágio como consequência da ira (ciúme) de Poseidon (ou Netuno), deus que “o mar governa”. Sobre isso, Lísias, depois de comparar Mirto a Ulisses, por seus ardis, responde à pergunta de Cléon (se ele crê nas coisas que ela diz):

LÍSIAS

Em quê? No naufrágio? Decerto.
Em Lísicles? Talvez. No amor? é mais incerto.
Na intenção de voltar a Lesbos? Isso não!
Sabes o que ela quer? Prender um coração. (p. 434-435)

E, para completar o perfil do caráter de Mirto, diz ele a um Cléon incrédulo do que acabara de ouvir:

LÍSIAS

Poeta! estás na alegre idade
Em que a ciência da vida é a credulidade.
Vês tudo azul e em flor; eu já me não iludo.
Pois amar cortesãs! isso demanda estudo,
Não vai assim, que as tais abelhas do amor
Correm de bolsa em bolsa e não de flor em flor. (p. 435)

A descrição de Lísias da cortesã o coloca em terreno oposto (não apenas como oponente na luta pela conquista amorosa) ao de Cléon, que tem do amor uma visão idealizada e romântica. A visão de Lísias é realista, racional, pragmática. Cléon é jovem e poeta (não tem dinheiro); Lísias é homem maduro, comerciante, rico.

⁵ No *Teatro de Machado de Assis*, obra que utilizamos para as citações, vem “esquecem-se-lhes”. Nessa forma, o verso tem treze sílabas. Corrigimos com base na edição das *Poesias completas*, de 1901.

O ponto de vista de Lísias fica claro nos seguintes versos, em que ele adverte Cléon do erro que está cometendo ao insistir numa visão romântica do amor e na ilusão de uma relação fantasiosa com Mirto:

Vês com os olhos do céu coisas que são do mundo;
Acreditas achar esse afeto profundo,
Nestas filhas do mal! Se a todo o transe queres
Obter a casta flor dos célicos prazeres,
Deixa a alegre Corinto e todo o luxo seu;
Outro porto acharás: procura o gineceu.
Escolhe aquele amor doce, inocente e puro,
Que inda não tem passado e vive no futuro.
Para mim, já to disse, o caso é diferente;
Não me importa um nem outro; eu vivo no presente. (p. 436)

A primeira advertência incide sobre a visão do poeta, que vê transfigurada a prostituta, inspirado por visões divinas. A segunda consiste em aconselhar-lhe que se case. Se ele deseja pureza, deve abandonar Corinto, cidade de volúpias, em que os prazeres custavam caro. O próprio Machado de Assis, numa expressão lapidar, na última cena da peça, no momento em que Cléon se irrita com Mirto por ela ter escolhido o ex-mercador rico, escreveu, numa fala deste: “A Corinto / Não vai quem quer, lá diz aquele velho adágio” (p. 456), traduzindo o antigo ditado alusivo ao custo dos prazeres naquela cidade: *non licet omnibus adire Corinthum*. (Cf. SILVA, 1918, p. 315)

Por oposição a Cléon, Lísias acaba por se definir: não lhe importa o passado nem o futuro, ele diz: “eu vivo no presente.” A ideia de “viver no presente”, de certo modo, faz esse personagem representar o próprio Machado de Assis em sua atitude de encarar de frente, realisticamente, as questões do teatro brasileiro de seu tempo.

Lísias, ainda na cena III, afirma que seu “grande coração com os vícios se acomoda”, que não sonha “sacrifícios de amor” nem “pede ilusões”. Diz por fim: “Não me empenho em achar alma unguida no céu: / Se é crime este sentir, confesso-me, sou réu.” (p. 435) Com tais palavras Machado de Assis tangencia, sem aderir à visão romântica, o tema da redenção da mulher decaída.

As duas visões do amor são inconciliáveis; Lísias e Cléon não chegam a um acordo. “Velho Sátiro!” (p. 438), diz Cléon a Lísias, que progressivamente se irrita. Ele acaba por dizer ao oponente: “Tu és um néscio, adeus!” (p. 439) – e sai, deixando-o só na sala. Com isso, termina a cena III.

Após breve solilóquio de Cléon, que permanece na sala (cena IV), Mirto retorna, dando início à cena seguinte. A cena V constitui o centro dramático da peça: nela, Mirto relata que Lísicles sobreviveu ao naufrágio; ela recebera lá fora um recado escrito do ex-amante. A despeito da insistência de Cléon, ela o rejeita; dá sinais de já ter percebido que com ele não há futuro; diz que regressará a Lesbos e sugere-lhe que a esqueça:

MIRTO

Tens na ausência e no tempo os velhos pais do olvido,
O bem não alcançado é como o bem perdido,
Pouco a pouco se esvai na mente e coração;
Põe o mar entre nós... dissipa-se a ilusão.

CLÉON

Impossível!

MIRTO

Então espera; algumas vezes
A fortuna transforma em glórias os reveses.

CLÉON

Mirto, valem bem pouco as glórias já tardias. (p. 443)

A lógica da discussão sobre o amor faz Cléon repetir (quase literalmente) um verso do desafortunado Tomás Antônio Gonzaga, que, na lira XIV da parte I de *Marília de Dirceu* (lira n. 34 na numeração de Rodrigues Lapa): “As glórias que vêm tarde, já vêm frias”. (GONZAGA, 1957, p. 64; ver também GONZAGA, 1953, p. 52) Com isso, fica muito bem caracterizada a situação em que se encontra o personagem.

Mirto dá um sonoro “Adeus!” (p. 446) a Cléon, e vai sair, quando se depara com o rolo de papiro sobre a mesa da direita. Ela o toma e, curiosa que é, lê a “ode de Anacreonte”, ao tempo em que aparece Lísias ao fundo da cena:

“Fez-se Níobe em pedra e Filomela⁶ em pássaro.

“Assim

“Folgaria eu também me transformasse Júpiter

“A mim.

“Quisera ser o espelho em que o teu rosto mágico

“Sorri;

“A túnica feliz que sempre se está próxima

“De ti;

⁶ Na edição de João Roberto Faria, de que retiramos as citações, vem “Filomena” no lugar de “Filomela”. Corrigimos com base na edição de 1901 das *Poesias completas*.

“O banho de cristal que esse teu corpo cândido
“Contém;
“O aroma de teu uso e donde eflúvios mágicos
“Provêm;
“Depois esse listão que de teu seio túrgido
“Faz dois;
“Depois do teu pescoço o rosicler de pérolas;
“Depois...
“Depois, ao ver-te assim, única e tão sem êmulas
“Qual és,
“Até quisera ser teu calçado, e pisassem-me
“Teus pés.” (p. 446-447)

Essa é a “pérola” a que Machado de Assis se refere na nota em que explica a origem de seu “quadro” dramático – Anacreonte traduzido por Antônio Feliciano de Castilho; o texto machadiano é a concha.

Na pequena ode cruzam-se os argumentos decisivos, que conduzem ao desfecho da trama imaginada para servir de “concha” à “pérola”. Na arquitetura da peça, a ode funciona como uma espécie de centro gravitacional do drama. Logo depois da leitura dos versos, Cléon faz um último apelo:

CLÉON

Minha alma assim te fala.

MIRTO

Atendendo ao poeta eu pensava escutá-la.

CLÉON

Eco do meu sentir foi o velho amador;
Tais os desejos são do meu profundo amor.
Sim, eu quisera ser tudo isto – o espelho, o banho,
O calçado, o colar... Desejo acaso estranho,
Louca ambição talvez de poeta exaltado... (p. 447-448)

Nesse instante, entra Lísias, que demonstra ter ouvido o diálogo e avisa a Cléon que lá fora o chama um “ex-mercador”, um sujeito chamado Clínias. A fala inicial de Lísias e a saída de Cléon marcam início e fim da cena VI. Ficam Lísias e Mirto na sala.

O homem rico, ex-mercador, que oferecera o festim, revela a Mirto que Clínias é um credor de Cléon; com isso, nas entrelinhas, ele a desestimula de aproximar-se do concorrente. O poeta endividado começa a soçobrar (náufrago metafórico!) no universo dos mercadores, dos credores, dos naufrágios... dos homens ricos e de Mirto, enfim.

Mirto resiste, faz o elogio da poesia; Lísias zomba dos poetas. Ela estava seduzida pelo poder das palavras de Cléon. Lísias constata:

LÍSIAS

[...]
Cléon, esse é que sabe acender tantas almas,
Conquistar de um só lance os corações e as palmas. (p. 453)

Porém, mais prático, o homem rico expõe seu ponto de vista sobre as questões amorosas: “Um poema não compra um simples borzeguim.” (p. 450) Com isso, ele marca uma distância em relação a Cléon, no que diz respeito à teoria do amor.

Entretanto, quando tenta conquistá-la, ela reconhece poesia em suas palavras; ao que ele retruca: “É a expressão do afeto.”, “Inspira-me o desejo”, “não me inspira a musa”. Mais adiante, retomando, para se opor a elas, as ideias expressas na ode lida por Mirto e aproveitadas por Cléon para tentar convencê-la, diz ele:

LÍSIAS

[...]
Eu caso o meu amor às regras da razão.
Cléon quisera ser o espelho em que teu rosto
Sorri; eu, bela Mirto, eu tenho melhor gosto.
Ser espelho! ser banho! e túnica! tolice!
Estéril ambição! loucura ! criancice!
Por Vênus! sei melhor o que a mim me convém.
Homem sisudo e grave outros desejos tem.
Fiz, a este respeito, aprofundado estudo;
Eu não quero ser nada; eu quero dar-te tudo.
Escolhe o mais perfeito espelho de aço fino,
A túnica melhor de pano tarentino,
Vasos de óleo, um colar de pérolas, enfim
Quanto enfeita uma dama aceitá-lo-ás de mim.
Brincos que vão ornar-te a orelha graciosa;
Para os dedos o anel de pedra preciosa;
A tua fronte pede áureo, rico anadema;
Tê-lo-ás, divina Mirto. É este o meu poema. (p. 453-454)

Na contraposição que faz às ideias poéticas, conhecedor que é do mundo das cortesãs, Lísias expõe suas ideias sobre o amor, de modo a incluir nelas os elementos capazes de seduzir uma mulher como aquela. Ele oferece a ela todos bens materiais a que o poema (a ode de Anacreonte) se refere. Quando conclui sua fala – “É este o meu poema”, eis o que ela diz, introduzindo boa dose de humor e graça no diálogo: “É lindo!”

Ela se disfarça de adoradora das musas, mas o que lhe agrada (no “poema” de Lísiás) são os bens materiais que ele lhe oferece. Embarcando na linguagem figurada em que Mirto parece acreditar, Lísiás pergunta: “Queres tu, outras estrofes mais?” (p. 454) Em outras palavras, as “estrofes” a que ele se refere são, na verdade, mais bens materiais –

Casa, rico jardim, servas de toda a parte;
E estátuas e painéis, e quantas obras d’arte
Podem servir de ornato ao templo da beleza,
Tudo haverás de mim. (p. 454)

– que ele, como homem rico, pode proporcionar-lhe.

Ao passo que o homem rico trata a mulher cortesã apenas como fonte de prazeres sensuais, ela parece também, de sua parte, fazer um outro jogo (que ele não percebe):

LÍSIAS

[...]
Pouco me importa a flor; importa-me o perfume.

MIRTO

Mas quem quer o perfume afaga um pouco a flor;
Nem fere o objeto amado a mão que implora amor.

LÍSIAS

Ofendo-te com isto? Esquece a minha ofensa.

MIRTO

Já esqueci; passou. (p. 451-452)

Essa ofensa e esse “esquecimento” reaparecem ao final da cena. Depois de ter-lhe acenado com os bens materiais, conforme mostrado acima, diz ele a ela: “só quero um penhor. / Quero... quero-te a ti.” (p. 454) A esta altura, há uma virada na relação dos dois; ao passo que Lísiás visa aos prazeres sensuais, Mirto introduz no drama outras intenções. Ela toma para si o leme da relação – e conduz o barco do plano puramente material, da sensualidade, para o campo da transcendência, do amor integral e, como veremos, do matrimônio. O final da cena VII é tenso e ambíguo:

MIRTO

Pois quê! já quer a flor,
Quem desdenhando a flor, só lhe pede o perfume?

LÍSIAS

Esqueceste o perdão?

MIRTO

Ficou-me este azedume.

LÍSIAS

Vênus pode apagá-lo.

MIRTO

Eu sei, creio e não creio.

LÍSIAS

Hesitar é ceder: agrada-me o receio.
Em assunto de amor, vontade que flutua
Está⁷ prestes a entregar-se. Entregas-te?

MIRTO

Sou tua! (p. 454-455)

Termina assim a cena VII. Com Mirto no comando, o poema dramático ganha densidade – a palavra poética torna-se oxímoro, paradoxo: Mirto, diante da perspectiva amorosa, diz “creio e não creio”. Estamos perante o que Bachelard chama de “instante poético”, que consiste essencialmente numa “relação harmônica entre dois contrários.” (BACHELARD, 1985, p. 184) Mirto sabe (e não sabe) o que vai acontecer. Lísias vê a hesitação, agrada-lhe o receio, e a imagem náutica da “vontade que flutua” arremata um poema que tem no mar, nas ondas, na inconstância, nos naufrágios as suas imagens matriciais. Mirto não concorda mais com a ideia de ceder apenas o perfume, exige a aceitação da flor: que ela seja aceita integralmente como mulher, não mais como cortesã, não mais como simples objeto de prazer para o homem.

Na última cena, Cléon retorna à sala e recebe a notícia de que Lísias vai-se unir a Mirto. Inicialmente irritado, Cléon dirige a Mirto uma fala ofensiva: “Quantos amores tens, filha do mal?” (p. 456) Lísias diz-lhe que sua lamentação é inútil, e completa com metáforas náuticas: “Navegavas sem leme; era certo o naufrágio. / Não me viste sulcar as mesmas águas?” (p. 456) Com metáfora da mesma órbita, Cléon fala de si: “Não vos maldigo, não; eu não maldigo o mar / Quando a nave soçobra; o erro é confiar.” (p. 456)

⁷ Esta forma verbal vale por uma só sílaba no verso, deve ser lida – ‘Stá.

Depois disso, Cléon se despede, desejando-lhes felicidade; e os dois amantes celebram: “*Io Pœan! ó Baco! Himeneu! Himeneu!*”

A fala de ambos, sendo uníssona, indica, no plano sonoro, a convergência, o encontro, a fusão das almas, o amor, o casamento. A expressão “*Io Pœan!*” é uma invocação dirigida a Apolo, e era o refrão do canto denominado Peã, que era entoado nas festas desse deus. Baco é o nome latino de Dioniso, deus do vinho e da embriaguez, da colheita e da fertilidade. Himeneu, por sua vez, era o deus condutor do cortejo nupcial; entre os gregos e os romanos, era o canto nupcial. (Cf. HARVEY, 1987, p. 383; GRANDE enciclopédia Larousse cultural, v. 3, p. 1061 e v. 4, p. 1655; KURY, 1999, p. 198-199)⁸

“Machado [...] queria um teatro que não fosse mero passatempo das massas, mas um instrumento de civilização e moralização dos costumes, pois acreditava na função educativa da arte [...]” (FARIA, 1993, p. 153) Se pensarmos que, ao longo de todo o quadro dramático (ou da peça), Mirto é tratada e retratada como cortesã, a cena VII dá novo sentido ao drama: Mirto se resgata a si mesma da condição de cortesã; não é resgatada pela ação dos homens (que dela só queriam “o perfume”). Com isso ela se eleva moralmente, torna-se figura exemplar, e faz com que a peça machadiana exerça função civilizatória.

Embora neste “quadro antigo” (como o chamou o próprio autor, em *Falenas*) os personagens sejam “completamente desprovidos de dimensão brasileira” (GLEDSON, 2008, p. 190), a peça não é de todo desprovida de interesse no tocante às relações entre ficção e realidade, no contexto da obra machadiana, conforme assinala John Gledson. Nas palavras desse crítico, é “bastante provável que Machado buscasse formas ficcionais que dramatizassem a estrutura social do Brasil” (GLEDSON, 2008, p. 213), e, como ele o demonstrou no ensaio sobre o conto “A parasita azul” (conto incluído em *Histórias da meia-noite* – 1873), “Uma ode de Anacreonte” é um dos elos na cadeia dessa elaboração. Neste ensaio, o autor aponta para o fato de que as obras consideradas “menores” de Machado de Assis não devem ser ignoradas, pois nelas o autor progressivamente avança na direção de uma obra formalmente rigorosa e intimamente relacionada com a estrutura social, ou seja, com o seu contexto brasileiro. (Cf. GLEDSON, 2008, p. 163-218)

⁸ Agradecemos ao prof. Jacyntho Lins Brandão pelos esclarecimentos que nos deu sobre essas expressões.

Esse aparente alheamento da situação nacional, se, por um lado, deu liberdade de criação ao poeta – que foi puramente poeta na concepção dessa obra –, por outro, deu-lhe também a oportunidade de exercitar-se numa das matrizes dramáticas que enformaria a estrutura narrativa de seus grandes romances – o triângulo amoroso. É notória a pureza da relação triangular entre os personagens de “Uma ode de Anacreonte”: não há nada na peça, a não ser essa relação. O laboratório ficcional do autor encontrava-se, em 1870 (ano da publicação de *Falenas*), em pleno funcionamento; e sabemos muito bem o quanto as questões relativas à nacionalidade da literatura brasileira foram matéria de especulação para o autor entre 1870 e 1875.

“UMA ODE DE ANACREONTE”: A DRAMATIC POEM

Abstract: This paper analyzes the dramatic poem “Uma ode de Anacreonte”, written by Machado de Assis, based on the translation of an ode attributed to Anacreon by Antônio Feliciano de Castilho. The poem constitutes the third part of *Falenas*, a poetry book published by its author in 1870.

Keywords: Theater; Dramatic poetry; Machado de Assis.

Referências

ANACREONTE. *A lírica de Anacreonte* vertida por Antônio Feliciano de Castilho. Paris: Tipografia de Ad. Lainé et J. Havard, 1866.

ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec, 1993.

ASSIS, Machado de. *Os deuses de casaca*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1866.

ASSIS, Machado de. *Falenas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, [1870].

ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. 3v.

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

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

ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. Ed. crítica pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. [Segunda edição]

ASSIS, Machado de. *Teatro completo*. Texto estabelecido por Teresinha Marinho com a colaboração de Carmen Gadelha e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982.

ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. Revisão de Adriano da Gama Kury. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

ASSIS, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4v.

ASSIS, Machado de. *Toda poesia de Machado de Assis*. Organização e prefácio de Cláudio Murilo Leal. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ASSIS, Machado de. *A poesia completa*. Organização e fixação dos textos por Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Edusp, 2009.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.

EXPOSIÇÃO Machado de Assis: centenário do nascimento de Machado de Assis – 1839-1939. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

FARIA, João Roberto. Ed. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GLEDSON, John. 1872: “A parasita azul” – Ficção, nacionalismo e paródia. *Cadernos de Literatura Brasileira: Machado de Assis*, São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 23 e 24, p. 163-218, jul. 2008.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Martins, 1953.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias; Cartas chilenas*. Ed. crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

GRANDE enciclopédia Larousse cultural. São Paulo: Universo, 1988. 8v.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MACHADO, Ubiratan. *Dicionário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

PRATA, Patrícia. O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem (Unicamp), 2007. [Tese de doutorado]
Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/271118/1/Prata_Patricia_D.pdf>.

SILVA, Arthur Vieira de Resende e. *Frases e curiosidades latinas*. Rio de Janeiro: Tip. Batista de Sousa, 1918.

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

VIRGÍLIO. *Nova tradução das églogas de Virgílio*, com notas e uma notícia da vida do poeta por A. T. M. Porto: Tip. da Viúva Alvarez Ribeiro & Filhos, 1825.