

## Parte II

De poeta a editor de poesia

Fabiana Gonçalves

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GONÇALVES, F. De poeta a editor de poesia. In: *De poeta a editor de poesia: a trajetória de Machado de Assis para a formação de suas Poesias completas* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 114-151. ISBN 978-85-7983-658-9. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

---



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

## PARTE II

## DE POETA A EDITOR DE POESIA

A partir de leituras confrontantes entre poemas requisitados mais de uma vez no decorrer da prática literária de Machado de Assis, podemos observar a atuação do poeta-editor. Percebemos alterações não apenas em relação à estrutura poemática, mas também ao âmbito conteudístico. Segundo Cecília Almeida Salles (1993): “Ao corrigir ou rasurar uma possível concretização de seu grande projeto, o artista vai explicitando para ele próprio o que espera ou o que ele quer da obra e, assim, seus propósitos vão ganhando contornos mais nítidos” (p.121). Talvez motivado por aquele *élan* da mocidade, Machado de Assis tenha escrito e, com o mesmo impulso, alterado e, sobretudo, suprimido muitos poemas das *Poesias completas*. Na tentativa de apreender o percurso do autor como poeta e editor de suas poesias, faremos nesta parte um exame do trabalho desenvolvido por Machado de Assis durante as etapas de planejamento e organização das *Poesias completas*.

Para tanto, em “O mercado editorial brasileiro”, exibiremos um breve retrospecto histórico da indústria editorial, em sentido amplo, e com mais detalhes recuperaremos o mercado livresco brasileiro. Nas duas últimas partes deste livro serão abordadas as práticas editoriais elaboradas pelo poeta-compilador. Desse modo, em “A gênese das *Poesias completas*”, verificaremos as suas iniciativas junto

à livraria responsável pela publicação do volume e a campanha de divulgação da obra ensejada pelo próprio poeta em meio à imprensa brasileira e entre artistas – nacionais/portugueses – com os quais mantinha estreitas relações. Em “Machado de Assis editor”, examinaremos as ações propriamente ditas – escriturais e gráficas – realizadas pelo autor durante o processo de seleção e ordenação da antologia lançada em 1901.

## O mercado editorial brasileiro

Na longa história da tradição escrita, muitos foram os formatos utilizados para a reprodução de textos. Desde os rolos de papiro ou pergaminho utilizados pelos escritores antigos, passando pelo livro manuscrito da Idade Média, para finalmente chegar à oficina tipográfica de Gutenberg em meados de 1450, os projetos de confecção e divulgação de livros trilharam novos e diferentes caminhos. Se, por um lado, a atividade editorial, marcada pela morosidade típica do processo de produção da obra escrita à mão, atravessou séculos, por outro, a descoberta de Gutenberg transpôs fronteiras, expandiu a tecnologia e disseminou o modelo de livro tal qual o conhecemos hoje a todos os públicos. Modernamente, alternativas eletrônicas dinamizaram o processo de reprodução e veiculação do texto escrito e, com isso, lançaram no mercado formatos inusitados para o produto livro.

Em *A aventura do livro*, publicado em 1977 e reeditado mais recentemente (em 2009), Chartier recupera a história da imprensa ocidental, desde os primórdios até os dias atuais. Em forma de diálogo, as discussões desenvolvidas em parceria com Jean Lebrun delineiam o itinerário inicial da cultura escrita até a formação do cenário pós-internet, no qual o leitor passou a ser encarado também como navegador. Todavia, embora considerada pela maioria dos estudiosos em literatura ferramenta indispensável para a captação de instrumentos e fontes para pesquisas, inclusive para os estudos de gênese, na medida em que fomenta o acesso a diversos docu-

mentos antes inacessíveis, o uso da internet enquanto veículo para reprodução e disseminação de textos em bits divide opiniões.

De acordo com Chartier (2009): “Às vezes, a proliferação do universo textual acabou por levar ao gesto da destruição, quando devia ser considerada a exigência da conservação” (p.128). Conectada à ética, essa questão talvez deixasse de ser preocupante se a utilização de materiais disponíveis eletronicamente fosse apenas vislumbrada como prática agregadora de conhecimento, e não apropriação indevida das produções de outrem. Separados por séculos, os enredos das histórias editoriais no Ocidente exibem caminhos análogos, pois, assim como os anos finais do século XX foram marcados pelo ceticismo de muitos profissionais das letras, de início alarmados com os modos de escrita e circulação de obras em computadores interligados pela internet ou preocupados com determinados métodos de arquivamento e veiculação de obra ficcional ou científica em rede, a passagem da cultura do manuscrito para a produção de materiais impressos no século XIV não ocorreu abruptamente, tampouco livre de desconfianças ou ressalvas de livreiros-editores diante da transformação do universo livresco.

Remodelado pela presença de novos personagens, tais como o tipógrafo e a prensa, o mercado editorial da Europa no século XIV assimilou as técnicas de impressão concebidas por Gutenberg, mas não sem enfrentar resistências de copistas e leitores:

De modo geral, persistia uma forte suspeita diante do impresso, que supostamente romperia a familiaridade entre o autor e seus leitores e corromperia a correção dos textos, colocando-os em mãos “mecânicas” e nas práticas do comércio. Manteve-se também a figura daquele que na Inglaterra do século XVIII se chamava de *gentleman-writer*, aquele que escrevia sem entrar nas leis do mercado, à distância dos maus modos dos livreiros-editores, e que preservava assim um cumplicidade muito forte com os leitores. (Chartier, 2009, p.9)

A despeito de todas as oposições, a produção do livro baseada nos tipos móveis expandiu-se pelo continente afora. Porém, dife-

rentemente da revolução presidida pelo texto eletrônico, a efetiva incorporação da nova tecnologia nos meios de produção em vigor concretizou-se lentamente. De fato, conforme esclarece Chartier (2009), os métodos de escrita antigos resistiram bravamente depois da invenção da imprensa: “Na realidade, o escrito copiado à mão sobreviveu por muito tempo à invenção de Gutenberg, até o século XVIII, e mesmo XIX” (p.9). No Brasil, a impressão começou a modernizar-se com a chegada da primeira tipografia oficial trazida pelos navios da armada de Lord Nelson (1758-1805).<sup>1</sup> Ironicamente, depois de acirrado empenho a fim de impedir a independência técnica e, em consequência, intelectual dos colonos, a arte de imprimir desenvolveu-se no país graças ao governo. Encomendado por D. João VI, o maquinário atravessou o Atlântico rumo ao Rio de Janeiro, onde os poucos profissionais qualificados, em geral com experiência adquirida nas gráficas lisboetas, incumbiram-se das atividades tipográficas.

Controlada pelo governo de Portugal, a Impressão Régia, empreendimento filiado à matriz homônima de Lisboa, monopolizou a produção e a circulação de informações, sobretudo administrativas, notícias de utilidade pública e folhetos durante os primeiros decênios do século XIX. Com expressivo número, os arquivos da oficina registram mais de mil itens publicados. De acordo com Laurence Hallewell (2005): “Grande parte desses 1.192 (ou mais de 1.250) itens da Impressão Régia brasileira era constituída de documentos do governo, cartazes, volantes, sermões, panfletos e outras publicações secundárias” (p.111). Em função do aumento gradativo de impressos do governo e, principalmente, da política

---

1 Conforme bibliografia contemporânea, a primeira tentativa de impressão no Brasil remonta à Recife dos holandeses. Registra-se ainda a existência de um prelo no Rio de Janeiro de 1747. Sob responsabilidade de Antônio Isidoro da Fonseca, a oficina atuava de forma clandestina e rapidamente foi obrigada pelas autoridades portuguesas a encerrar as atividades. Alegando conveniência na administração de censuras, o governo determinava que toda a produção de livros e impressos fosse feita em Portugal. Entretanto, tais ações refletem uma dentre as diversas manobras políticas de restrição a qualquer iniciativa econômica da colônia. Para mais detalhes, ver: Hallewell (2005).

de liberalização, a Typographia Nacional, já respondendo pela denominação simplificada, revogou a proibição de instalações tipográficas no país.

A partir da abolição do monopólio português, e uma vez extinta a censura prévia por meio de decreto ratificado por D. João VI em 1821, novas oficinas foram criadas e a imprensa começou a desenvolver-se e até certo ponto a democratizar-se. No entanto, a expansão de produtos determinados pela prensa, nesse momento, vinculava-se fundamentalmente a gazetas caracterizadas pela veiculação de ensinamentos práticos e entretenimento, com vistas à formação moral. Em meio a tudo isso, a literatura circulava a conta-gotas. E, a despeito do crescimento urbano, econômico e demográfico, a nação brasileira ainda não oferecia condições técnicas ou econômicas para o desenvolvimento de indústrias livrescas. Quando insistiam, algumas oficinas encontravam no alto custo de equipamentos e suprimentos razões iminentes para o fechamento. Portanto, na maioria das vezes, os folhetos ou livros continuavam sendo impressos na Europa, notadamente na capital parisiense, cujas prensas garantiam qualidade gráfica inquestionável. Permanentemente nas décadas seguintes, esse quadro apresentaria significativa transformação somente após a década de 1950, sobretudo por conta de redefinições de papéis e remodelações da tríade do sistema literário brasileiro.

Em “O escritor e o público” (1973), Antonio Candido aponta as modificações percebidas no panorama literário nacional nos primeiros decênios do século XX, dentre as quais: ampliação relativa dos públicos, desenvolvimento da indústria editorial e aumento das possibilidades de remuneração específica. Consequentemente, conferiu-se maior autonomia ao escritor e, a despeito da insistência no consórcio entre escrita e aspirações nacionais, houve certa desoficialização da literatura. Por fim, com a diferenciação dos públicos, a produção literária reinventava-se, enveredando para um caminho incomum até então: o inconformismo.

Retornando aos oitocentos, segundo Hélio de Seixas Guimarães (2004), o mercado literário brasileiro na primeira década do

século XIX não possuía efetiva atividade editorial, porque não existia ainda um público capaz de permitir sua manutenção. Nas décadas seguintes, apesar das perceptíveis mudanças promovidas pelas inovações tipográficas, no tocante ao leitorado brasileiro essa situação pouco se modificou. Materializando os fatos, o primeiro recenseamento nacional lançou uma versão oficial sobre a realidade do analfabetismo no Brasil. Através dos índices coletados em 1872, mas divulgados apenas quatro anos depois, os literatos souberam concretamente, ou melhor, numericamente, o quão diminuto era o grupo de leitores brasileiros. Por isso, não raro surgiam inúmeros jornais, gazetas e demais publicações, mas com frequência a efemeridade os acompanhava.

Os números referentes ao grau de instrução dos brasileiros indicavam a totalidade de indivíduos alfabetizados capazes de escrever ao menos o próprio nome, e não a quantidade de leitores efetivos, muito menos o número de leitores consumidores de literatura. Um evento como esse não passou despercebido à pena de Machado de Assis. Em 15 de agosto de 1876, ano de divulgação dos dados referentes à pesquisa, sob o pseudônimo de Manassés, o autor registrou o fato em uma crônica. Publicada na coluna “História de Quinze Dias”, da revista *Ilustração Brasileira*, o texto cronístico divide-se em quatro partes. Na terceira parte encontram-se as observações acerca do recenseamento. Ironicamente, o parágrafo inicial do texto retoma o tema desenvolvido no tópico anterior: “Vejam o burro. Que mansidão! Que filantropia!” (Assis, 2008, v.IV, p.314). Na sequência, a passagem introdutória da terceira parte: “E por falar neste animal, publicou-se há dias o recenseamento do Império, do qual se colige que 70% da nossa população não sabem ler” (p.314). Mais adiante, a fim de expor os dados da pesquisa, o cronista simula uma conversa com o Sr. Algarismo:

– A nação não sabe ler. Há só 30% dos indivíduos residentes neste país que podem ler; desses uns 9% não leem letra de mão. 70% jazem em profunda ignorância. [...] 70% dos cidadãos votam do mesmo modo que respiram: sem saber porque nem o quê. [...]



– Mas, Sr. Algarismo, creio que as instituições...

– As instituições existem, mas por e para 30% dos cidadãos. Proponho uma reforma no estilo político. Não se deve dizer: “consultar a nação, representantes da nação, os poderes da nação”; mas – “consultar os 30%, representantes dos 30%, poderes dos 30%”. A opinião pública é uma metáfora sem base; há só a opinião dos 30%. [...]

E eu não sei que se possa dizer ao algarismo, se ele falar desse modo, porque nós não temos base segura para os nossos discursos e ele tem o recenseamento.

(Assis, 2008, v.IV, p.315)

O quadro metaforicamente noticiado pelo cronista causou impacto em toda a elite letrada brasileira, alheia à realidade das letras no Brasil. De acordo com Guimarães, devido à carência de leitores de literatura, na maioria das vezes poucos exemplares eram vendidos, por isso era comum o escritor dedicar-se a outras atividades para garantir a própria sobrevivência. Um exemplo da conjuntura literária brasileira durante a segunda metade do século XIX são os comentários de Valentim Magalhães sobre a repercussão do livro *O mulato*, de Aluísio de Azevedo, publicado em São Luís em 1881. Segundo Magalhães, citado por Guimarães (2004), talvez seja Aluísio de Azevedo o único escritor brasileiro do período “que ganha o pão exclusivamente à custa da sua pena, mas nota-se que apenas ganha o pão: as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga”.

Nesse cenário, Machado de Assis seguia pelos domínios ficcionais com uma consciência tipográfica pouco comum entre os demais escritores. Desse modo, envolvia-se intensamente com os projetos literários, não apenas durante as etapas de composição, mas nos períodos pré e pós-publicação. Dentre as suas ações, empenhava-se em divulgar as produções no Brasil e, embora de modo discreto, também no exterior. Igualmente incomum era a posição ocupada pelo escritor no comércio livreiro do país. Na década de 1870, Machado de Assis já era poeta consagrado e um dos raros artistas nacionais a receber recompensas monetárias pelo cargo de artesão da palavra e, ainda que a renda proveniente das letras não

lhe garantisse completamente o sustento, a literatura promovia-lhe uma ampla rede de relacionamentos, cujas conexões viabilizavam oportunidades em diferentes setores, públicos e privados.

Antes da primeira compilação poética, o destaque na formação intelectual e literária de Machado de Assis deve-se a Francisco de Paula Brito, qualificado pelo amigo como o primeiro editor digno desse nome. No início da década de 1820, Paula Brito iniciou o ofício de tipógrafo, ainda como aprendiz, na Imprensa Nacional, e em 1832 inaugurou a própria tipografia, através da qual publicou produções de José de Alencar, Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manoel de Macedo, Casimiro de Abreu e Machado de Assis. Escalado pelo *Diário do Rio de Janeiro* para passar o ano de 1864 em revista, o poeta fluminense escreveu um texto retrospectivo e incluiu algumas obras editadas por Paula Brito, relacionando-o a Baptiste-Louis Garnier (1837 ou 1844): “Falar do Sr. Garnier, depois de Paula Brito, é aproximá-los por uma ideia comum: Paula Brito foi o primeiro editor digno desse nome entre nós. Garnier ocupa hoje esse lugar, com as diferenças produzidas pelo tempo e pela vastidão das relações que possui fora do país”.<sup>2</sup>

Nesse mesmo texto, Machado de Assis relembra a Sociedade Petalógica, espécie de reduto literário criado em 1840 pelo editor. Com certa frequência, no ambiente encontrava-se a família da rua, nos dizeres machadianos. Democrática, a Petalógica acolhia os mais variados assuntos: “Queríeis saber do último acontecimento parlamentar? Era ir a Petalógica. Do novo livro publicado? Do último baile de E. \*\*\*? Da última peça de Macedo ou Alencar? Do estado da praça? Dos boatos de qualquer espécie? Não precisava ir mais longe, era ir à Petalógica”.<sup>3</sup>

Em *A Marmota Fluminense*, periódico lançado por Paula Brito em 1847, inicialmente denominado *A Marmota*, o autor publicou em 16 de janeiro de 1855 o poema “A palmeira”, cuja posição cro-

---

2 *Diário do Rio de Janeiro*, ano XLV, n.2, p.1, 3 de janeiro de 1865. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>. Acesso em: 16 jan. 2014.

3 Id., *ibid.*

nológica no rol de obras do autor, equivocadamente indicada pelos estudos machadianos do início do século XX e invariavelmente repetida por décadas, deveria *a priori* ser dos versos de “Ela”, poema também impresso em *A Marmota* em 12 de janeiro de 1855. De qualquer forma, pesquisas posteriores à década de 1950 ajustaram os ponteiros do inventário machadiano e, por fim, desvincularam as duas produções da data de estreia de Machado de Assis. Esclarecidos os registros, conforme ratificado pela bibliografia contemporânea e referenciado no início deste livro, o autor iniciou suas atividades aos quinze anos com o soneto “À Ilma. Sra. D. P. J. A.”, composição veiculada no *Periódico dos Pobres* em 3 de outubro de 1854. É provável que os equívocos tenham derivado de discrepâncias entre ordem de composição e datas de publicação.<sup>4</sup>

Selecionadas, as composições publicadas esparsamente em jornais e revistas até meados de 1870 deram origem a três livros de poesia: *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas*. Todos foram lançados pela Livraria B. L. Garnier e, com exceção do segundo volume, impresso em Paris, foram impressos no Brasil: *Crisálidas*, na Typ. Quirino & Irmão, e *Americanas*, na Typ. Cosmopolita. A despeito de ressalvas quanto ao ano de chegada do editor e fundador da livraria B. L. Garnier em terras brasileiras, o empreendimento de origem francesa manteve seus negócios no Rio de Janeiro até 1934, porém, desde 1893, sob o comando de Hippolyte Garnier, irmão do primeiro proprietário, morto nesse ano.

A relação de Machado de Assis com os irmãos Garnier remonta às primeiras investidas do autor como colaborador do *Jornal das Famílias*, que sucedeu a *Revista Popular*, lançada pelo “Bom Ladrão” em 1859. Pouco antes de lançar seu primeiro livro de poesia, o vate fluminense insere, em meio ao *Folhetim*, “Ao acaso”, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* de 3 de janeiro de 1865, uma propaganda

---

4 Antes do surgimento de “À Ilma. Sra. D. P. J. A.”, considerava-se o poema “A palmeira” a primeira publicação de Machado de Assis. No entanto, embora datada de 6 de janeiro de 1855, a composição foi impressa apenas em 16 de janeiro de 1855, portanto, depois do poema “Ela”.

recomendando o jornal de Garnier aos leitores do *Diário* e, ao fazê-lo, subliminarmente, antecipa uma autopromoção:

Melhorando de dia para dia as edições da casa Garnier são hoje as melhores que aparecem entre nós. Não deixarei de recomendar aos leitores fluminenses a publicação mensal da mesma casa, o *Jornal das Famílias*, verdadeiro jornal para senhoras, pela escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, músicas, desenhos, bordados, esses mil nadas tão necessários ao reino do bom tom.<sup>5</sup>

Entre as particularidades do *Jornal das Famílias*, Machado de Assis ressalta a originalidade dos escritos publicados e as novidades trazidas por Garnier. Com a maioria das seções dirigidas especialmente ao público feminino, o “verdadeiro jornal para senhoras” circulou de 1863 a 1878, e nesse intervalo abrigou quase uma centena de produções machadianas, inclusive composições em verso. Esses dados exemplificam o desempenho do poeta na imprensa, cuja colaboração estendeu-se para diversos periódicos após a publicação das coletâneas. No entanto, depois das *Americanas*, seguiu-se um hiato de mais de 25 anos até a próxima e última compilação poética. Por iniciativa do próprio autor, Garnier lançou em 1901 uma reunião dos três florilégios em um único tomo, acrescido de um quarto volume: *Ocidentais*. Sob os cuidados da livraria de Garnier, as *Poesias completas* seriam reimpressas mais duas vezes, em 1902 e 1924.

## A gênese das *Poesias completas*

Em carta de 30 de outubro de 1899, Machado de Assis formalizou a proposta a seu editor parisiense. Pelo conteúdo da corres-

---

5 *Diário do Rio de Janeiro*, ano XLV, n.2, p.1, 3 de janeiro de 1865. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>. Acesso em: 16 jan. 2014.

pondência, o autor propunha a reedição conjunta de seus três livros de poesia. No novo tomo, incluiria uma coletânea inédita, naquele momento identificada como *Ocidentais*. Em francês, o poeta esclarece os detalhes da futura publicação:

Maintenant, Monsieur, j'ai quelque chose à vous proposer. J'ai gardé à peu près un volume de mes derniers vers qui ont été imprimés dans des revues et ailleurs. On me demande d'autre part de faire un seul livre des trois recueils que j'ai publié chez votre regretté frère et mon ami, et qui font partie de notre traité, *Crisálidas, Falenas, Americanas*. Mon dernier recueil aura (si je ne trouve pas d'autre titre), celui de *Ocidentais*. Je crois que ces quatre recueils pourront faire un seul gros volume, où tout mon bagage poétique sera unifié, tout en gardant ses dates. Qu'en pensez-vous? Dites-lo-moi pour que je recueille et corrige à temps. (*Correspondência...*, t.III, p.421)

[Agora, prezado Senhor, tenho algo a propor-lhe. Guardei mais ou menos um volume dos meus últimos versos, impressos em revistas e outras publicações. Por outro lado, pedem-me que faça um só livro das três coletâneas que publiquei com seu irmão e amigo, e que fazem parte do nosso contrato, *Crisálidas, Falenas, Americanas*. Minha última coletânea (se eu não encontrar outro título) terá o de *Ocidentais*. Creio que essas quatro coletâneas poderão fazer um só grande volume, em que toda a minha bagagem poética será unificada, especificando as respectivas datas. Que pensa disso? Diga-o, para que eu possa coligir e corrigir a tempo.] (Tradução de Paulo Sérgio Rouanet)

Pela missiva, Machado de Assis planejava a edição dos quatro volumes em resposta a pedidos de leitores. Não podemos confirmar a quantidade e o grau de proximidade dos requerentes, mas, pelo menos no círculo ao qual pertencia, solicitações para a concretização da empreitada eram recorrentes, como comprovam trechos de sua epistolografia. Preocupado com a configuração estética das composições, Machado de Assis editor requisita a Garnier a pos-

sível concordância do negócio com tempo hábil para as devidas reformulações: “Que pensa disso? Diga-o, para que eu possa coligir e corrigir a tempo”. O retorno de Garnier chegou em 23 de novembro do mesmo ano. Sucintamente, o livreiro diz: “[...] J’accepte en principe la proposition que vous me faites de réunir en un volume ce que vous appelez trop modestement votre bagage poétique (...)” (*Correspondência...*, t.III, p.439) [Aceito em princípio sua proposta de reunir num volume o que o Sr. chama modestamente de sua bagagem poética] (tradução de Paulo Sergio Rouanet).

No diálogo epistolar, poeta e editor elucubram o nascimento das *Poesias completas* e, antes mesmo do lançamento do livro, Machado de Assis já o difundia entre os amigos. Para Magalhães de Azeredo, ele escreveu em 5 de novembro de 1900: “Já lhe disse que tenho um livro no prelo, e de versos. São todos os que estão por colecionar e mais os colecionados, desde os primeiros anos: *Poesias completas*. Devem ter chegado a Paris, mas ainda não recebi comunicação” (*Correspondência...*, t.III, p.515). Alguns meses depois do envio da primeira correspondência, editor e poeta assinaram o contrato. Datado de 7 de agosto de 1900, o documento previa a edição do volume sob os critérios de edição do poeta.

No ano seguinte, o livro circulava entre os leitores brasileiros. Para a formação da antologia, Machado de Assis realizou alterações em diversos poemas, conforme demonstrado nos quadros apresentados na Parte I deste livro, em que aparecem catalogadas as reformulações operadas pelo poeta. Entretanto, a figura de editor e crítico de poesia configura-se também pelas ausências, isto é, pelas supressões de parágrafos, trechos e inúmeras composições integralmente excluídas da obra-síntese. Nesse sentido, o poeta desempenhou a tarefa de editor ao selecionar e suprimir muitos dos poemas coligidos nas primeiras edições das *Crisálidas*, das *Falenas* e das *Americanas*, e de crítico de sua própria produção ao modificar a estrutura de vários outros, buscando apurar estilo e forma. Ao introduzi-los, Machado de Assis carinhosamente observa: “Não direi de uns e de outros versos senão que os fiz com amor, e dos primeiros que os reli com saudades” (*Obra completa...*, v.3, p.397).

Após quase meio século de prática literária, consolida-se, por meio das *Poesias completas*, a figura do editor.

## Machado de Assis editor

Como se sabe, a revolução industrial da imprensa, no século XIX, provocou a distribuição de tarefas entre os envolvidos nas etapas de produção e divulgação do livro. Dessa forma, os papéis do livreiro, editor, distribuidor e tipógrafo foram definidos e individualizados. Entretanto, a realidade cunhou, ao longo dos tempos, uma tendência que se tornou quase regra nos dias atuais: autores atuando como seus próprios editores. Em “O texto entre autor e editor”, ao ser questionado sobre possíveis diferenças entre tipos de editor, Chartier (2009) pondera os riscos disseminados por generalizações e definições padronizadas de características e funções atribuídas a esse profissional. Segundo o estudioso:

Essa questão leva imediatamente a pensar na armadilha das palavras. De um lado, somos obrigados a utilizar termos estáveis: quer se fale da Antiguidade, da Idade Média, do Antigo Regime, da época contemporânea, há leitores, há autores, de um certo modo há editores. E, ao mesmo tempo, as realidades históricas que estão por detrás dessas palavras são extremamente variáveis. (p.50)

Há nesse campo posicionamentos divergentes. Em *Elementos de bibliologia* (1967), Antônio Houaiss estabelece fronteiras entre o editor e o responsável pelo estabelecimento de textos. Ao editor, pessoa ou instituição oficial, restringe-se a responsabilidade de comercialização do livro (lançamento, distribuição e venda). Para especialistas inclinados a caracterizar a editoração como tarefa interdisciplinar, o editor deve assumir inclusive a função de organizar a melhor disposição dos elementos linguísticos no texto, ou seja, de configurar definitivamente a obra. Fixada nos anos 1830, a figura de editor, tal qual a conhecemos hoje, prescinde de conceituações

cristalizadas. Já no século XIX, Machado de Assis pulverizou as noções de autor e editor durante o planejamento e a montagem de suas coletâneas e, especialmente, da antologia definitiva, as *Poesias completas*. O próprio contrato assinado em 1900 garantia ao poeta os critérios de edição.

Tal tarefa não impunha dificuldades a Machado de Assis. Além da relação próxima e ininterrupta com profissionais da imprensa, na juventude o autor exerceu o ofício de tipógrafo na Imprensa Oficial, cuja prática lhe garantiu o conhecimento de técnicas gráficas. Antes disso, então com apenas dezenove anos, também atuou na tipografia de seu amigo Paula Brito. Segundo Lúcia Miguel Pereira (1988): “O novo ofício tirava-o de vez da condição operária para lançá-lo na imprensa” (p.60). Sob o selo da Empresa Tipográfica Dois de Dezembro, Machado de Assis publicou *Queda que as mulheres têm para os tolos* (1861), tradução publicada originalmente em *A Marmota*, e *Desencantos: fantasia dramática* (1861). Mas engana-se quem julga apenas os laços de amizade expediente suficiente para assegurar um cantinho nas colunas do jornal. O próprio tipógrafo anunciou, no mesmo ano de lançamento dos livretos machadianos, a desobrigação de *A Marmota* com publicações de assinantes desajustados da carreira literária. Na nota de advertência do número 1.274, Paula Brito assegura a função filantrópica da revista:

Nunca foi, nem é condição da assinatura da *Marmota*, aceitar a redação artigos de seus subscritores, porque – não publicando ela coisa alguma por *dinheiro* – não podia impor-se a pena de estar a mercê de todo o mando, não sendo já pequeno o sacrifício que faz o trabalho que tem de ler quanta massada se lhe manda, tendo pastas cheias de manuscritos, que dão aos confeitheiros papel de embrulho para mais de um ano! Quem assinar a *Marmota*, para *merecer o favor* de um cantinho nas suas colunas, nunca terá o *direito de exigir* uma publicação, que é feita de graça.<sup>6</sup>

---

6 *A Marmota*, n.1274, p.1, 18 de junho de 1861. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>. Acesso em: 20 mar. 2014.



A experiência e proximidade com os bastidores tipográficos impulsionaram a busca de Machado de Assis pela forma perfeita. Evidenciada nas sucessivas reformulações aplicadas aos textos quando da transição de um veículo para outro, a tarefa de editor cristalizou-se com as *Poesias completas*. Após décadas de lapidação poética, ele revisitou a trajetória literária formada pela produção em verso e selecionou, dentre as composições autorais, traduções e recriações, as peças julgadas dignas de nova publicação. Sob o olhar criterioso do experiente poeta, a responsabilidade de formatação da obra definitiva não se restringiu apenas a questões tipográficas. E, embora oficialmente fosse Garnier o livreiro-editor das *Poesias completas*, as intervenções realizadas no volume demonstram a efetiva participação de Machado de Assis na concretização do projeto. Preparando, ordenando e exercendo suas percepções literárias, o autor revelou-se poeta, editor e crítico das *Poesias completas*. Nesse ponto, as supressões integrais e/ou diversas modificações estruturais apontam a dupla função do autor: enquanto editor, visa o melhor enquadramento gráfico; enquanto poeta, objetiva a apuração do estilo e da forma.

A seleção engendrada por Machado de Assis para a organização das *Poesias completas* recuperou apenas uma pequena parcela da totalidade de sua produção em verso. Paralelamente às inúmeras composições legadas à transitoriedade de jornais e revistas, muitos dos poemas coletados nas primeiras edições das *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas* foram renunciados. Diante das ausências programadas pelo poeta, a completude sugerida pelo título da antologia exige interpretação por vias não numéricas, haja vista o caráter subjetivo conferido ao título. Além das eliminações integrais e reformulações de várias produções incluídas nas três coletâneas, muitos elementos extratextuais foram suprimidos e/ou modificados pelo poeta-editor. Frente a essas informações e considerando o contexto da publicação de 1901, quais teriam sido as motivações gráficas, estéticas e até mesmo éticas que poderiam ter levado Machado de Assis a organizar suas *Poesias completas* por vias tão restritivas?

As respostas talvez possam ser aclaradas através de análises dos procedimentos empreendidos pelo poeta durante a trajetória de formação das *Poesias completas*. Segundo Curvello (1982), os números apresentados pelo método machadiano representam “[...] dados factuais e expressivos da complexidade do artista Machado de Assis, constituindo uma base para tentar reconhecer os princípios que guiaram a definição de sua poesia, ou melhor, de seu desenvolvimento lírico, até 1901” (p.477). Em “A poesia de Machado de Assis no século XXI: revisita, revisão”, Oliver atribui um aspecto determinante às escolhas machadianas: as influências literárias.

Ao relacionar as afinidades estéticas entre a edição de 1901 e obras de ícones da literatura ocidental, dentre os quais: Edgar Allan Poe, Dante Alighieri, William Shakespeare e Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), Oliver (2006) afirma: “Uma rápida passada de olhos pelas *Poesias completas* de Machado coloca, de pronto, a questão do diálogo” (p.124). De acordo com a pesquisadora, as reminiscências textuais de escritores estrangeiros em obras de poetas românticos ou parnasianos são pouquíssimas e em muitos casos não existem, no entanto,

esse não é o caso de Machado que, como já lançamos a hipótese, se inseriu nessa tradição por causa de sua insegurança enquanto poeta e, simultaneamente, porque não sofria de angústia de referência. O que à primeira vista pode parecer um paradoxo, é, na verdade, atributo essencial à atividade criativa. (p.124)

Para Oliver (2006), os empréstimos e as influências são ainda tabus entre os leitores especializados em Machado de Assis. Fruto do imaginário nacional, a valorização do talento e da originalidade, em detrimento da atividade constante e regular, encontra explicações históricas: “[...] a questão da *autenticidade*, do talento e da inteligência permanece como sintoma de uma cultura ex-colonial” (p.127). No tocante às influências, as coletâneas machadianas foram rastreadas inicialmente por pesquisadores como Eugênio

Gomes (1897-1972), cuja análise detecta a primeira manifestação da influência hugoana sobre Machado de Assis nas *Ocidentais*, “[...] que até parece uma réplica às *Orientales*, de Hugo” (Gomes, 1949, p.80), e por Agrippino Grieco (1888-1973), um dos mais severos críticos da poesia machadiana, que complementa o raciocínio de Gomes: “As *Ocidentais* devem o título a Banville, que nas *Occidentales* parodiara coisas das *Orientales* de Hugo” (Grieco, 1960, p.19). No findar do levantamento referencial (depreciativo), Grieco comenta a exclusão da homenagem aos pais da antologia final: “Pouco plausível este recuo do carioca: dedicara ele aos pais, de modo explícito, o volume das *Crisálidas*, e retirou a dedicatória da edição de suas *Poesias completas*” (p.20).

Entretanto, considerando os aspectos das supressões quando da reedição do conjunto, em especial do poema “Aspiração”, dedicado a Faustino Xavier de Novais, assim como da réplica versificada sob o título “Embirração”, e por último o prelúdio de Caetano Filgueiras, o posfácio em forma de carta-resposta e a homenagem poemática dedicada ao prefaciador (“As rosas”), avulta ao menos uma tentativa, por conta do caráter pessoal dessas produções – todas são erigidas a partir de elementos particulares do poeta –, de despersonalização da grande obra. Nesta senda, Machado de Assis poeta recusou as composições notadamente pessoais compiladas nas *Crisálidas* a fim de conceder às *Poesias completas* o estilo universal requisitado pela natureza mesma da poesia.

Aos julgamentos generalizantes somam-se apreciações que começaram a dissociar o caráter pejorativo da presença estrangeira nos versos de Machado de Assis, dentre elas, citemos a de Mário de Andrade (1893-1945), que escreveu um texto para o centenário de nascimento do poeta no qual identificou a presença dantiana em “Última jornada”, das *Americanas*. Mais recentemente, César Leal (2000), Amparo (2004) e Eugênio Vinci de Moraes (2007) investigaram as intertextualidades na poesia de Machado de Assis. Tais pesquisas corroboram a tese de Oliver (2006), segundo a qual a angústia da influência não teria comprometido a composição das poesias machadianas:

O fato de que Machado buscou inspiração e influência nas literaturas portuguesa, francesa, inglesa, americana espanhola e até chinesa apenas comprova a independência artística e intelectual de Machado, que abria diálogo livre e desimpedido com qualquer autor da literatura ocidental e oriental que lhe conviesse. (p.125)

Confirmada a importância das filiações, importa compreender os motivos pelos quais diversas traduções/recriações incluídas na primeira edição das *Crisálidas* não foram reaproveitadas nas *Poesias completas*. Para lembrarmos, nenhuma tradução da primeira coletânea sobreviveu aos cortes do poeta-editor. Como vimos, a avaliação altamente restritiva, quando da reedição dos volumes, liga-se sobretudo aos primeiros poemas, cujo exercício poderíamos denominar de poética de formação. Diante de incertezas típicas desse estágio inicial, a aprovação junto ao leitorado surge como estandarte a ser conquistado, daí a autoridade estrangeira, em especial dos românticos franceses, ter sido amplamente requisitada em epígrafes e traduções na compilação de 1864. Coadjuvante no processo de criação literária oitocentista, o elemento estrangeiro continuou presente na poesia machadiana, contudo, após a década de 1870, passou a exibir contornos diferentes.

Ao lado das traduções expurgadas das *Poesias completas*, a diversidade temática do volume reforçaria a sistemática do período identificado como poética de formação. Procurando-se definir, Machado de Assis garimpava em diferentes terrenos os substratos para formar o próprio “chão cultural”, exposto pela primeira vez sob o selo das *Crisálidas*. Por outro lado, Massa (2009) afirma ser improvável a aleatoriedade na seleção dos poemas: “o acaso é pouco compatível com o caráter meticuloso de Machado de Assis” (p.335). Consequência de ações mercadológicas reguladas pela comercialização de livros, a mixórdia literária da coletânea machadiana decorreria de um problema editorial: a pressão feita por editoras a escritores cuja vendagem de livros presume-se expressiva, limitando, e muito, o tempo para a realização das obras. Nas palavras de Massa (2009):

[...] Nossa explicação [para a aparente “desordem do volume”] considera o pequeno número de semanas entre o momento da assinatura do contrato e o aparecimento do volume: cerca de dois meses. [...] Pode ser que tenha havido alguma precipitação em terminar rapidamente a publicação do volume. Até que sejamos mais amplamente informados, entendemos que a responsabilidade foi de Garnier. (p.335)

Relacionando as conjecturas, Curvello (1982) harmoniza-as: “Levando-se em conta a reconhecida meticulosidade com que o jovem Machado aprontava os seus livros, e, mesmo aceitando a hipótese, razoável, de Massa, que acaba por atribuir a desorganização do volume *Crisálidas* ao proprietário-editor Garnier, não resta dúvida de que só a com a edição de 1901 a coletânea fixa uma unidade de organização e critério” (p.478). Desenvolvendo-se em linha ascensional, a lírica machadiana estabelece o perfil do poeta a partir da versão oficial organizada pelo próprio Machado de Assis. Finalmente, com relação às *Crisálidas*, convém recuperar a exclusão de “Monte Alverne” e as reformulações aplicadas a “Versos a Corina”, que segundo o crítico “[...] constitui a síntese do potencial lírico de Machado de Assis” (p.479).

Para tanto, devemos nos reportar à primeira investida machadiana no campo da prosa, na medida em que uma das produções do conjunto responsável por essa estreia registra a origem do poema religioso, isto é, inscreve a contraparte de um processo de recriação. Publicado no *Jornal do Comércio* em 6 de dezembro de 1858, “Monte Alverne” promove a versificação de conceitos desenvolvidos anteriormente em prosa. Escrito por ocasião da morte de Frei Francisco de Monte Alverne (1784-1858), a peça, além de demonstrar um costume da época, em que a publicação de poemas circunstanciais era prática comum, reflete um jogo escritural de reinterpretções e tentativas de aperfeiçoamento no gênero. Em situações como essa, de falecimento de pessoas notáveis, o bardo aproveitava o ensejo e escrevia os versos-homenagem.

Nuança de um modismo, a troca de elogios ou apenas o desejo de tornar públicas as próprias afinidades literárias motivou a cria-

ção de muitas composições machadianas. Conforme registramos em análises descritas na Parte I, além de escritores já consagrados na época, diversas personalidades contemporâneas ao poeta, assim como vários episódios históricos do Brasil e de outros países, também foram imortalizados através da poesia machadiana. Até certo ponto, poemas como esses indiciam uma tentativa de Machado de Assis de inserção no ambiente cultural ou pelo menos o anseio de criar um vínculo com os integrantes desse círculo, fato que se tornou real e muito sólido nas décadas seguintes.

Conforme mencionamos, “Monte Alverne” não foi a única produção literária dedicada ao Frei. No mês de junho de 1856, o poeta resolveu partir para outras veredas e inaugurou uma seção na *Marmota Fluminense* intitulada “Ideias vagas”. Integrando três artigos, o conjunto, até onde temos notícia, foi reunido primeiramente e de modo parcial por Massa em *Dispersos de Machado de Assis* (1965). Um ano depois, o pesquisador francês publicaria em sua íntegra o terceiro escrito em *Études luso-brésiliennes* (1966). No texto “*Autres textes retrouvés de Machado de Assis*”,<sup>7</sup> foram transcritas as quatro partes constituintes de *Os contemporâneos*, terceira série das “Ideias vagas”. Antes disso, em 1959, a então José Aguilar publicou a primeira edição da obra completa do autor, todavia, como tantas outras composições, o tributo a Monte Alverne, não sendo coletado em nenhum dos três tomos da coleção, continuou ignorado pela crítica.

Recentemente, publicou-se a segunda edição da chamada *Obra completa* de Machado de Assis. Nesse novo projeto, agora em quatro volumes, apenas as duas primeiras partes do referido texto foram incorporadas na seção “Miscelânea”. Segundo informações lançadas na “Nota Editorial”, a seção “Miscelânea”, espécie de grupo de gêneros ao qual se relegaram as produções pouco definidas literariamente, “[...] não tem a intenção de trazer a íntegra daquilo que o autor produziu nessas áreas, mas tão somente uma amostra, ainda

---

7 Recentemente, Lúcia Granja traduziu “Autres textes retrouvés de Machado de Assis”. A versão “Outros textos encontrados de Machado de Assis” foi publicada na revista eletrônica *Machado de Assis em linha*, v.6, n.12, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.net/revista/index.asp>>. Acesso em: 28 fev. 2014.

que criteriosamente selecionada e, portanto, significativa” (*Obra completa...*, v.1, p.I). Por outro lado, muitas produções descobertas por especialistas dedicados ao trabalho de garimpagem literária em jornais e revistas do período foram coligidas na *Obra completa*.

Reconhecendo-se como um principiante, Machado de Assis inicia seu percurso literário na prosa com a sequência “Ideias vagas”, em 1856. Com uma epígrafe de Lamartine, “A poesia” inaugura a coluna. No texto, o mais novo articulista da praça discute os meandros da arte romântica, protesta contra o desamparo ao qual os poetas estavam sujeitos e finaliza com um súplica aos leitores: “Aqui terminam as minhas ideias sobre a poesia, e sobre os poetas. Perdoai, leitores, a minha fraca linguagem; é a de um jovem que estreia nas letras, e que pede proteção e benevolência. Ainda existem alguns mecenas piedosos: animai o escritor” (*Obra completa...*, v.3, p.992).

No segundo artigo, “A comédia moderna”, Machado de Assis enumera a conjuntura do teatro nacional. Justificando as poucas linhas destinadas à dramaturgia brasileira, afirma: “Nunca escrevi tão *vagamente* as minhas *ideias* como hoje: é porque estou com bastante pressa” (*Obra completa...*, v.3, p.994). No terceiro e último escrito da série, lançado em setembro daquele ano sob o título “Os contemporâneos”, Monte Alverne recebe as honrarias machadianas. Os pensamentos iniciais migraram para o gênero poético em 1858 e, segundo Magalhães Jr. (1981), a poesia surge como “[...] uma transposição do que fora escrito em prosa” (p.50). De fato, Machado de Assis parece ter adaptado as ideias desenvolvidas em 1856 para os versos publicados dois anos depois, compondo desse modo um poema em louvor e homenagem póstuma ao frei Francisco de Monte Alverne.

O surgimento do poema em 6 de dezembro de 1858, apenas quatro dias após a morte do orador, reflete o comprometimento de Machado de Assis com os acontecimentos cotidianos e sobretudo a importância de Monte Alverne para a cultura nacional. Durante as primeiras décadas do século XIX, quando de volta ao Rio de Janeiro, após completar o curso de Teologia no Convento São Francisco, em São Paulo, o então professor de Filosofia assumiu o posto de

pregador imperial. Exercendo esse cargo por duas décadas, entre os anos de 1816 e 1836, Monte Alverne alcançaria um importante posto junto à nobreza do Primeiro Reinado. Nesse sentido, a adaptação da prosa para o texto em verso potencializa o tributo realizado anos antes ao pregador do Império.

Publicado na seção “A pedidos” do *Jornal do Comércio*, “Monte Alverne” traz no pórtico da composição uma dedicatória a outra figura religiosa: Antônio José da Silveira Sarmento, professor e vigário da capela de São João Batista. Segundo nota acrescida pelo próprio poeta no final do livro, o padre teve grande participação em sua vida, porém, algumas circunstâncias de ordem pessoal acabaram separando-os. Essa informação reforça a ideia de que Machado de Assis teria recebido, por volta dos anos de 1850, lições do pároco. A despeito da proximidade, o discurso pueril da primeira versão evoluiu para uma gratidão padronizada em 1864.

<b>Versão:</b> <i>Jornal do Comércio</i>	<b>Variante:</b> <i>Crisálidas</i>
“Ao meu Mestre e Amigo, Padre Mestre A. J. da Silveira Sarmento”	“Ao Padre Mestre A. J. da Silveira Sarmento”
(in: <i>Revista do Livro</i> , 1958)	( <i>A poesia completa...</i> , p.326)

Considerando a excepcionalidade da inclusão dessa composição nas *Crisálidas* – “Monte Alverne” foi o único poema produzido antes de 1860 a constar no sumário da primeira coletânea –, o discípulo a valorizava muito. Entretanto, para a figuração na antologia editada, reformulou-a drasticamente. Quanto à dedicatória, a supressão do pronome possessivo e do vocábulo “amigo”, semanticamente ligado ao campo sentimental, instituiu um distanciamento entre versejador e homenageado. Mesmo assim, a permanência da dedicatória confirma a estima pelo vigário. Além da recordação a Silveira Sarmento e da imagem versificada do orador, os versos de “Monte Alverne” evidenciam outra face da poética machadiana. Intensamente marcada pela prática adaptativa de obras estrangeiras, a práxis criativa do autor também se caracteriza por transfigurações



das próprias composições. Requisitados em períodos distintos e sob a égide de diferentes gêneros, esses textos evidenciam a recorrência de temas no transcurso poético de Machado de Assis.

Nesse sentido, a estreia machadiana na prosa, em particular o terceiro item da série, estabelece a base temática para o poema de 1858. Excluído de seu testamento poético, “Monte Alverne” e o artigo revelam o retrato em verso e prosa de uma importante personalidade da corte oitocentista. Complementarmente, o estilo fotográfico de composições como essa não apenas propicia um compêndio biográfico de grandes personalidades do início do século, mas também esboça os painéis ocupados pelas personagens retratadas. Afora o delineamento da imagem pública do orador, alguns trabalhos de cunho histórico destinados a examinar a relevância da sermonística de Monte Alverne no contexto da literatura nacional contribuem igualmente para o resgate da atividade do pregador. Todavia, através dos versos machadianos, as nuances do exercício oratório são poeticamente enaltecidas. Nesse sentido, o poema afrouxa a exclusividade das características atribuídas a determinada figura e, desse modo, amplia as possibilidades interpretativas. Assim, sob o prisma do jovem poeta, o orador surge como a voz coletiva de uma nação:

.....  
 Pátria, curva o joelho ante esses restos  
     Do orador imortal!  
 Por esses lábios não falava um homem.  
 Era uma geração, um século inteiro,  
     Grande monumental!  
 .....

(*A poesia completa...*, p.320)

O afastamento dos púlpitos e a reclusão da cena pública, devido a uma enfermidade ocular, foram destacados no poema. Na estrofe a seguir, a clausura decorrente da cegueira e a gelidez da morte são estilizadas pelo poeta:

.....  
 A doença o prendia ao leito infausto  
     Da derradeira dor;  
 A terra reclamava o que era terra,  
 E o gelo dos invernos coroava  
     A frente do orador.  
 .....

(*A poesia completa...*, p.319)

Quanto à composição dedicada ao Frei em vida, a doença e o culto são formulados nesses mesmos termos. Além do autoexílio, o autor enaltece a intelectualidade do pregador:

Mont' Alverne, o homem eloquente e virtuoso, cuja vida se tem passado na austeridade e solidão do claustro, é uma prova da solidez dos nossos princípios religiosos! Se o seu horizonte material acaba na parede de uma cela humilde, os seus limites intelectuais chegam até Deus, isto é, perdem-se no infinito! (*Obra completa...*, v.3, p.995-6)

A religiosidade, enquanto experiência pessoal ou produto histórico, aparece de muitas formas na produção em verso de Machado de Assis. De fato, como bem atestam as biografias machadianas, a relação do autor com o sagrado na infância e nos inícios de carreira marcaria, ainda que obliquamente, toda a sua atividade artística. No tocante à poesia, o temário religioso, muito forte nas primeiras manifestações literárias, em especial entre os poemas dispersos, tornou-se tópica secundária após os anos de 1870. Apesar disso, “Monte Alverne” manteve-se entre as raras composições produzidas na década de 1850 a figurar nas *Crisálidas*. Seis anos depois da publicação do original, as estrofes transcritas anteriormente permaneceram sem retoques, diferente do que ocorreu com outros versos e estâncias quando da transição do periódico para o livro. Seguem as modificações realizadas pelo poeta para a edição de 1864.

<b>Versão:</b> <i>Jornal do Comércio</i>	<b>Variante:</b> <i>Crisálidas</i>
<p>Morreu – Caíste, oráculo moderno Do alto do pedestal! Assim o cedro das florestas virgens Cai pelo embate do corcel dos ventos Na hora do temporal</p>	<p>Morreu! – Assim baqueia a estátua erguida No* alto do pedestal; [§] Assim o cedro das florestas virgens Cai pelo embate do corcel dos ventos Na hora do temporal.</p>
<p>Morreu! fechou-se o pórtico sublime De um paço secular! Da mocidade a romaria augusta Amanhã ante as pálidas ruínas Há de vir meditar!</p>	<p>Morreu! fechou-se o pórtico sublime De um paço secular; [§] Da mocidade a romaria augusta Amanhã ante as pálidas ruínas Há de vir meditar!</p>
<p>Tinha na frente do profeta ungido A inspiração do céu Pela escada do púlpito moderno Subindo outrora festival mancebo Demóstenes – desceu!</p>	<p>Tinha na frente do profeta ungido A inspiração do céu Pela escada do púlpito moderno Subindo outrora festival mancebo E Bossuet desceu! + * [-]</p>
<p>Ai, que perdeste num só homem, claustro</p>	<p>Ah! que perdeste num só homem, claustro! [*§+]</p>
<p>Era tempo! – Por pálido horizonte Erguia-se o luar Sol – a hora bateu no teu ocaso Treva da campa absorveu-te a face Na hora crepuscular</p>	<p>[-] [-] [-] [-] [-]</p>
<p>Daquele gênio-rei: A alma voou ao seio do infinito Voltou à pátria o oráculo eloquente De uma divina lei.</p>	<p>O que hoje resta era a terrena púrpura [+] Daquele gênio-rei: A alma voou ao seio do infinito, [+] Voltou à pátria das divinas glórias [*] O apóstolo da lei. [*]</p>
<p>Tu Mont'Alverne, Bousuet do século Dorme, descança, Adeus Tua palavra não morreu. Aos ecos Na arca do livro passarás – avante Apóstolo de Deus!</p>	<p>[-] [-] [-] [-] [-]</p>
<p>Morreu – Caíste, oráculo moderno Do alto do pedestal! Assim o cedro das florestas virgens Cai pelo embate do corcel dos ventos Na hora do temporal!</p>	<p>Morreu! – Assim baqueia a estátua erguida No* alto do pedestal; [§] Assim o cedro das florestas virgens Cai pelo embate do corcel dos ventos Na hora do temporal!</p>
<p>(in: <i>Revista do Livro</i>, 1958, p.241-2)</p>	<p>(<i>A poesia completa...</i>, p.319-20)</p>

As modificações estruturais refletem o exercício poético de Machado de Assis em busca de aperfeiçoamento no gênero. Paralelamente à depuração da forma, percebe-se, em consequência de pontuações alteradas e substituições de vocábulos com conotações intensas por expressões mais sóbrias, tentativas de refrear as emoções comumente expressas na lírica machadiana antes de 1860. Comparado a Demóstenes (384 a.C. - 322 a.C.) na primeira versão, “Monte Alverne” passa a receber inspirações de Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704) na variante coletada nas *Crisálidas*. A substituição do orador grego pelo teólogo francês integra um conjunto de ações voltadas à adequação e transferência de termos. Bossuet havia sido utilizado como elemento comparativo na penúltima estância – “Tu Mont’ Alverne, Bossuet do século” –, mas a exclusão dessa estrofe para a versão definitiva determinou a realocação da referência nominal no poema. Mais um indício da influência exercida pela cultura francesa na literatura nacional da segunda metade do século XIX.

Ao lado de reminiscências religiosas, a penúltima estrofe, suprimida da produção fixada na coletânea de 1864, registra um deslize tipográfico, ou melhor, um equívoco ortográfico: a grafia da palavra “descança”. Impossibilitados de confirmar a procedência do erro, se de composição tipográfica ou se presente no manuscrito entregue ao *Jornal do Comércio*, portanto de responsabilidade do poeta, o creditamos a Machado de Assis. Sem importância, a constatação sinaliza apenas um lapso verbal irrisório diante da evolução estrutural operacionalizada nas versões.

Após ser profundamente modificado e conquistar um lugar nas *Crisálidas*, uma oportunidade de reedição poderia ser tomada como certa, porém, o tributo a Monte Alverne não sairia incólume ao crivo machadiano em 1901, que ao que tudo indica primava pela unidade estética no conjunto incluído nas *Poesias completas*, uma vez que eliminou todas as composições com temáticas similares: “Fé”, “O dilúvio” e “Aspiração”. Com destino diferente, “Versos a Corina”, a despeito das drásticas reformulações, garantiu espaço no sumário oficializado pelo poeta. De acordo com Curvello (1882), o

poema “[...] excitou a curiosidade daqueles que quiseram descobrir por trás do nome de Corina (apesar do seu ligeiro cacófato) um fio do misterioso ‘Machadinho’” (p.480).

A julgar pela data de composição, os versos não foram endereçados a Carolina, cuja saída de Portugal com destino à América ocorreu em maio de 1868. Corina, musa inspiradora, seria uma camuflagem para o nome Gabriela da Cunha Vecchi, a legítima inspiração para o jovem poeta (cf. Magalhães Jr., 1882). Dois poemas reforçam essa teoria: “A dona Gabriela da Cunha”, publicado em 25 de dezembro de 1859 em *O Espelho*, e “Gabriela da Cunha”, datado de 1861. Este provavelmente foi escrito por conta da ausência da atriz portuguesa nos palcos fluminenses, que nesse ano se encontrava na Bahia. De qualquer modo, o poeta não versejava unicamente a suposta convivência íntima entre ambos. Machado de Assis era amigo da família Vecchi e, como prova dessa amizade, dedicou dois poemas à filha de Gabriela da Cunha, Ludovina Júlia da Cunha Vecchi: “No álbum da artista Ludovina Moutinho”, divulgado em *A Primavera* em 17 de março de 1861, quando a moça, impelida pela atividade dramática, acompanhava a mãe pelo estado baiano, e “Sobre a morte de Ludovina Moutinho”, fixado nas *Poesias completas* como “Elegia”, espécie de condolências à família da jovem morta precocemente, então com apenas 18 anos.

Em “Um amigo português de Machado de Assis: Antônio Moutinho de Sousa”,<sup>8</sup> Massa divulga duas quadrinhas assinadas pelo poeta fluminense em homenagem ao nascimento do filho de Ludovina Moutinho e Antônio Moutinho de Sousa. Curiosamente, apesar da distância – Antônio Moutinho regressou a Portugal logo após o falecimento da esposa –, os laços não se romperam, pelo contrário, estenderam-se ao longo das gerações. Júlio Moutinho

---

8 Tradução realizada por Lúcia Granja (2012) de *Un ami portugais de Machado de Assis: Antônio Moutinho de Sousa*, texto publicado originalmente em Massa, J.-M., *Miscelânea de estudos em honra do Prof. Vitorino Nemésio*. Lisboa: Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1971. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/revista/numero10.asp>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

(1860-1921), homenageado no poema “Ao casal Moutinho”, catalogado pelo pesquisador francês, ao saber do falecimento de Carolina enviou uma carta solidarizando-se com o sofrimento do amigo de juventude do pai, não sem recordar os versos outrora escritos:

Porto, 28 de outubro de 1904.

Excelentíssimo

[...]

No álbum de minha santa Mãe, conservo os primeiros versos a ela feitos e a mim próprio dirigidos alguns.

[...]

Agora que, pelos jornais, acabo de saber do falecimento da senhora Dona Carolina, não posso deixar de quebrar este silêncio de quarenta e tantos anos para vir apresentar-lhe a expressão do meu profundo sentimento pela grande perda que acaba de sofrer um velho conhecimento... que nunca conheci!

[...]

Lamentando profundamente a dor que o feriu, peço licença para assinar-me

De Vossa Excelência  
Muito Amigo e Admirador  
Júlio Moutinho

(*Correspondência...*, t.VI, p.303)

Seguem os versos referidos por Júlio Moutinho, ainda inéditos em antologias, mesmo naquelas caracterizadas por reunir completamente a produção em verso de Machado de Assis.

Ao casal Moutinho

Íris de par, estrela de esperança,  
 Lyrio de ante-manhã, –  
 Tal desponta uma frente de criança  
 Entre labor e affan!

Tal, entre vós, a flor alva e primeira  
 Do ósculo nupcial  
 Vai desabrochar-se à cabeceira  
 Do leito conjugal

(Assis, apud Granja, 2008, p.228)

Produções com esse perfil devem ser recuperadas não somente em favor de especulações de ordem pessoal, mas também porque desvendam as relações artísticas de Machado de Assis e, por conseguinte, os parâmetros estéticos do autor nos inícios de carreira, sejam para a poesia, o teatro ou quaisquer outros gêneros pelo quais transitou. Nesse sentido, igualmente vítima do jogo de espelhos entre vida e obra do autor,<sup>9</sup> “Versos a Corina” interessa mais pelo exemplo de condicionamento literário à expressão ultrarromântica ainda ambicionada nos anos de 1860, no qual o sentimento de Machado de Assis torna-se indisfarçável, do que pela excitação em conhecer o segundo amor ou até mesmo pelo valor literário, posto em dúvida por críticos contemporâneos. Quando diacronicamente situado na conjuntura cultural e histórica, o poema conecta-se aos anseios do vate em busca de reconhecimento. Mais tarde, ciente da acolhida favorável ao poema na época de publicação, o poeta-editor opta por mantê-lo nas *Poesias completas*, contudo, não sem antes reformulá-lo. Além de epígrafes – todas as referências transcritas no pórtico das partes I, II, III, IV, V e VI foram excluídas –, o poeta eliminou 27 versos da Parte III. Segue o quadro com as sequências suprimidas.

---

9 Se há dúvidas quanto à verdadeira identidade de Corina, ao menos a existência dela deve ser considerada, mesmo porque o próprio Machado de Assis a confirmou em carta a Carolina.





Corina, ao teu poeta, e se a doce ilusão,	[-]
Com que se alenta e vive o amante coração	[-]
Deixar-lhe um dia o céu tão azul, tão tranquilo.	[-]
Nenhuma glória mais há de nunca atraí-lo.	[-]
Irá longe do mundo e dos seus vãos prazeres,	[-]
Viver na solidão a vida de outros seres,	[-]
Vegetar como o arbusto, e murchar, como a flor,	[-]
Como um corpo sem alma ou alma sem amor.	[-]
Ah! Faze que estas ilusões tão vivas	[-]
Nunca se tornem pálidas lembranças;	[-]
E nem voem as minhas esperanças	[-]
Como um bando de pombas fugitivas! <sup>(a)</sup>	[-]
	(A poesia completa..., p.55-6)

(a) In: *Chrysalidas*. Rio de Janeiro: BLG, 1864, p.137-8. Disponível em: <<http://www.brasiliiana.usp.br/bbd>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

Entre as linhas excluídas, encontra-se o verso “Esta a glória que fica, eleva, honra e consola”, escolhido para ornar a escultura de Machado de Assis, inaugurada em junho de 1929 e exposta na entrada do Petit Trianon, prédio doado pelos franceses para a Academia Brasileira de Letras. Por extensão, a sequência representa o lema da ABL, reduto e representação máxima da arte letrada do país. Justamente por reverenciar ícones literários recorrentes em sua literatura, responsáveis inclusive por sua formação como poeta, torna-se difícil compreender a exclusão dessas duas estrofes, sobretudo porque a estância selecionada para finalizar o poema encerra o desenvolvimento da temática com uma pergunta – Que glória tirarei de alheia palma? –, cuja resposta e/ou cujo encadeamento aparece nos versos subtraídos da versão definitiva.

Nesse trecho, o poeta também confessa a origem do título do poema: “É o amor que une Ovídio à formosa Corina”. Com a eliminação, a reminiscência ovidiana jaz encoberta nas *Poesias completas*. Com exceção da última parte do poema, que segundo nota de Machado de Assis<sup>10</sup> enquadra-se entre as produções inéditas

10 “As três primeiras poesias desta collecção foram publicadas sob o anonymo nas columnas do *Correio Mercantil*; a quarta e quinta sahiram no *Diário do Rio*, sendo esla ultima assignada. A sexta é inteiramente inedita”. In: *Chrysalidas*, op. cit., p.172. Disponível em: <<http://www.brasiliiana.usp.br/bbd>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

da coletânea, “Versos a Corina” teve o conteúdo publicado meses antes do lançamento da coletânea, indicando assim o aparecimento de uma composição engendrada especialmente para as Crisálidas. Imortalizada, a musa machadiana ocupa espaço privilegiado no livro, *in separata* dos demais e sucedido apenas por “Última folha”, poema original e igualmente considerado nas *Poesias completas*.

Nas *Falenas*, as supressões integrais abrangem peças autorais e recriações. Os arroubos românticos emprestados da literatura estrangeira, como as traduções de Schiller, Louis Hyacinthe Bouilhet (1822-1869) e Alexander Dumas Filho, foram reprimidos. Do material alheio, a exclusão de “A morte de Ofélia” talvez seja o caso mais intrigante e estudado até o momento. Ricieri (2006) apoia-se no diálogo entre o poeta e seus precursores para compreender os cortes: “E que cortes são esses? São os cortes de um escritor que ‘se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores’ (a expressão é de Antonio Candido) e que, só assim embebido, pôde decidir o que deveria ir ao fundo e o que deveria boiar...” (p.232). Especificamente sobre a paráfrase shakespeariana, Curvello a interpreta como um quadro metafórico de destruição da estética romântica. E o crítico questiona: “Se em ‘A morte de Ofélia’ a paráfrase representava o fim do Romantismo, a pergunta seria: por que o velho Machado excluiu o poema em 1901?” (p.484). Seguindo o raciocínio do estudioso, a supressão do poema resultaria de um processo de preservação das tendências românticas intensamente apregoadas pelas criações autorais incluídas nas *Crisálidas* e *Falenas*. E, enquanto para Massa o poema reflete uma extensão lamartiniana, fruto de uma digressão romântica,<sup>11</sup> no pensamento de Oliver (2006):

O exemplo da paráfrase shakespeariana nos parece muito mais o treinamento de um aprendiz, que ao mesmo tempo que busca emular o mestre procura também dar um caráter próprio à sua obra. A tarefa se faz ainda mais dura pois o mestre, no caso, é Shakespeare. [...] é

---

11 A paráfrase machadiana foi analisada por Jean-Michel Massa em um estudo complementar a sua tese de doutoramento apresentada à Universidade de Poitiers, cuja versão em língua portuguesa ganhou sua primeira edição em 2008 pela editora Crisálida.

típico de Machado buscar dialogar com poetas e autores máximos, tais como Dante ou Shakespeare. Nessas circunstâncias é compreensível que haja o que Harold Bloom conhecidamente detectou (ou nomeou) como angústia da influência, em conhecido livro. (p.144)

Conformando a própria voz, Machado de Assis eliminaria ainda “A um legista”, “No espaço”, “Visão” e “Prelúdio”. Com temário semelhante ao desenvolvido em produções coletadas nas *Crisálidas* e selecionadas para compor as *Poesias completas* ou com temas próximos aos de poemas recolhidos nas próprias *Falenas*, essas composições possivelmente foram expurgadas da antologia em 1901 porque a redundância temática contradiria o perfil lacônico das *Poesias (in) completas*. Reminiscências simbolistas permaneceram, apesar da pouca afinidade do poeta com a estética, representada nas *Poesias completas* por meio do poema escrito em francês “Un vieux pays” e editado na seleta de 1870. A tradução, realizada por Joaquim Serra (1838-188), encontra-se em uma das notas do volume: “Perdoem-me esses versos em francês; e para que de todo em todo não fique a página perdida aqui lhes dou a tradução que fez dos meus versos o talentoso poeta maranhense Joaquim Serra” (*Toda poesia de Machado de Assis*, p.203). Seguem os versos originais e a tradução de “Un vieux pays”.

<p>Il est un vieux pays, plein d'ombre et de lumière, Où l'on rêve le jour, où l'on pleure le soir; Un pays de blasphème, autant que de prière, Né pour le doute et pour l'espoir.</p> <p>On n'y voit point de fleurs sans un ver qui les ronge, Point de mer sans tempête, ou de soleil sans nuit; Le bonheur y paraît quelquefois dans un songe Entre les bras du sombre ennui.</p> <p>L'amour y va souvent, mais c'est tout un délire, Un désespoir sans fin, une énigme sans mot; Parfois il rit gaiement, mais de cet affreux rire Qui n'est peut-être qu'un sanglot.</p> <p>On va dans ce pays de misère et d'ivresse, Mais on le voit à peine, on en sort, on a peur; Je l'habite pourtant, j'y passé ma jeunesse... Hélas! ce pays, c'est mon coeur.</p>	<p>É um velho país, de luz e sombras, Onde o dia traz pranto, e a noite a cisma: Um país de orações e de blasfêmia, Nele a crença na dúvida se abisma.</p> <p>Aí, mal nasce a flor, o verme a corta, O mar é um escarcéu, e o sol sombrio; Se a ventura num sonho transparece A sufoca em seus braços o fastio.</p> <p>Quando o amor, qual esfinge indecifrável. Aí vai a bramar, perdido o siso... Às vezes ri alegre, e outras vezes É um triste soluço esse sorriso...</p> <p>Vive-se nesse país com a mágoa e o riso: Quem dele se ausentou treme e maldiz; Mas aí, eu nele passo a mocidade, Pois é meu coração esse país!</p> <p>(<i>A poesia completa...</i>, p.85, 273-4)</p>
--	---

Em princípio, pelos critérios analisados, a conservação desse poema na montagem de 1901 destoa da organicidade sugestionada pela antologia. Primeiro porque comunga de uma escola pouco frequentada pelo poeta, segundo por tematizar o país (espaço externo ou metaforicamente a alma e, por extensão, a imaginação do poeta) inteiramente em língua estrangeira. É evidente que a produção afina-se a condicionamentos histórico-sociais oitocentistas, haja vista o idioma e o conteúdo escolhidos, no entanto, na data de organização da antologia final, isto é, no começo do século XX, o método seletivo adotado por Machado de Assis parece negar obras com essas características. Por outro lado, a epígrafe camonianiana “juntamente choro e rio”, que aparece incompleta nas *Poesias completas*, acrescida dos pares antitéticos estruturados pelo poema e do duplo sentido atribuído à ideia expressa pelo eu lírico no verso final, anuncia aspectos fundamentais da obra machadiana: a coexistência dos contrários funcionando como metáfora à inconstância humana e a ambiguidade. E, aqui, convém recuperar “Menina e moça”, poema incluído nas *Falenas*, mas não reeditado em 1901.

.....  
 É que esta criatura, adorável, divina,  
 Nem se pode explicar, nem se pode entender:  
 Procura-se a mulher e encontra-se a menina,  
 Quer-se ver a menina e encontra-se a mulher!

(*A poesia completa...*, p.340)

Estaria em “Menina e moça” a gênese de *Capitu*? A julgar por esses versos, é bem provável. Em nota anexada à composição, Machado de Assis transcreve o poema “Flor e fruto”, de Ernesto Cibrão Pego de Kruger (1836-1919), escrito em resposta a seus versos. De início, com a provocação – “A antítese é mais do que pensaste, amigo” (*Obra completa...*, v.3, p.671) –, o poeta português adverte-o sobre a intensa dubiedade feminina. Menos recorrente na poesia, esses recursos linguísticos particularizariam a prosa

de Machado de Assis na segunda metade do século XX. A opção machadiana em 1901 pelo poema “Luz entre sombras”, cujo título antecipa o tratamento ofertado à matéria a partir de imagens anti-téticas, explica a exclusão de “Menina e moça”. Em contraposição à triagem rigorosa à qual foram submetidos os poemas das *Falenas*, todas as produções autorais das *Americanas* seriam reaproveitadas. Para compreendermos esse que muitas vezes é considerado um contrassenso no projeto de organização das *Poesias completas*, devemos retroceder ao momento de lançamento da obra.

Destronada, a poesia brasileira encontrava-se na década de 1870 desprovida de representantes, portanto, prestes a sair de cena. Ao aclarar as circunstâncias do período no qual as duas primeiras coletâneas foram lançadas, Curvello (1882) observa: “Para explicar o contexto literário das *Falenas* e *Americanas*, basta dizer que a poesia brasileira estava entre rochas: um pouco mais de tempo e uma tempestade, *adieu!* Quem vai colocar a máquina em estado de funcionamento é Machado de Assis” (p.485). Testemunho do posicionamento independente do poeta fluminense com relação às interferências literárias de seu tempo, a coletânea de feição indianista reacendeu o campo da lírica nacional. Apropriadamente, Curvello (apud Bosi, 1982) reconstituiu a poética do volume:

A intenção primeira da coletânea foi reconstruir o indianismo e fixá-lo como tema inesgotável para a poesia, sugerindo-o como conquista da nacionalidade, elevando-o à tradição do universo lírico; tomou como ponto de partida o mais expressivo de seus poetas: Gonçalves Dias; *O Guarani* e *Iracema* de Alencar como obras-primas do estudo e da imaginação inspirariam o trabalho de consulta às velhas crônicas, buscando nelas as lendas e os mitos de diferentes povos indígenas; com Alencar preveniu-se também contra algum “anacronismo” moral; suas próprias observações críticas à obra de Alencar serviram-lhe de orientação. [...] Para dar unidade e tensão aos poemas, colocou no foco da “psicologia indígena” a subversão cristã; ampliou a perspectiva da obra, introduzindo “cenas do centro da civilização” e, sob o prisma da nacionalidade,

levantou os novos mitos: o estado moderno como signo de independência, e a poesia como signo de afirmação. (p.486)

Há tempos, Machado de Assis estava sendo pressionado pela crítica por conta de um suposto absenteísmo social e imparcialidade diante da emergente nacionalidade literária. Como resposta, produziu *Americanas*, um modo particular de conceber um indígena transculturado. Nesse aspecto, a coletânea reflete uma busca por novos contornos para a poesia nacional, na medida em que experimenta, a partir de uma temática cronologicamente esgotada, tratamentos estéticos diferentes para uma personagem literariamente heroicizada. A bem da verdade, o bardo reconhecia a importância dos poetas indianistas e dos movimentos indenitários, prova disso são as homenagens, dentre elas, “A Gonçalves Dias”. Em 1901, ao empreender a releitura de seus versos, Machado de Assis eliminou a única perspectiva alheia inclusa no volume: “Cantiga do rosto branco”, tradução de “Chanson de la chair blanche”, de François René Chateaubriand. Alvo da crítica contemporânea, sobretudo por conta do aparente anacronismo, esse livro segreda a gênese da tendência narrativa na literatura machadiana. De acordo com Ishimatsu (1984):

*Americanas* differs from *Crisálidas* and *Falenas* not only in its organization around a central theme, but also in that the collection consists primarily of lengthy narrative poems, perhaps as a result of Machado’s growing interest in fiction. (p.101)

[As *Americanas* são diferentes das *Crisálidas* e das *Falenas* não apenas pela organização em torno de um tema central, mas também porque aquela coleção reúne fundamentalmente poemas narrativos, talvez como resultado de um crescente interesse de Machado de Assis pela ficção.] (Tradução nossa)

A predileção pela narrativa confirmada pela produção subsequente talvez tenha contribuído para a reedição integral das peças

autorais em 1901. De qualquer modo, se ainda houvesse ressalvas a Machado de Assis poeta quase cinquenta anos depois da primeira amostra de discurso poético, com a publicação das *Ocidentais*, a posteridade seria, no mais amplo sentido, questão de tempo. Mas, como a unanimidade não pertence nem mesmo aos predestinados, Romero (apud Machado, 2003) assinala apenas a estrutura formal seguida pelo precursor do parnasianismo brasileiro e dispara: Machado de Assis “[...] não progrediu; é sempre o mesmo tom, a mesma falha de emoção, os mesmos processos, os mesmos *tics*, tudo realçado pela mesma e geral correção da forma” (p.255).

Sobre o projeto das *Poesias completas*, a opinião de Romero (apud Machado, 2003) segue o mesmo ritmo: “Como quer que seja, porém, a ideia de enfeixar num todo, num só volume, aliás, pouco avultado, as quatro coleções destacadas das poesias do autor, longe de ser proveitosa, foi-lhe talvez prejudicial” (p.255). Quiçá esse seja um dos maiores equívocos da crítica romeriana. Machado de Assis preparou cuidadosamente a reedição de suas produções, como provam os exercícios estilísticos e formais voltados à adequação rítmica, cadência e conformação gráfica registrados neste livro. Com o objetivo de instituir na história da literatura brasileira a própria versão da trajetória poética, assumiu a tarefa de editor e censor de si ao selecionar e ordenar os próprios poemas.