

MARCO AURÉLIO PINOTTI CATALÃO

ANTOLOGIA E TRADUÇÃO COMENTADA DA OBRA POÉTICA DE ANTONIO
MACHADO

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO DE
TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA DO INSTITUTO
DE ESTUDOS DA LINGUAGEM DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS COMO
REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE MESTRE EM TEORIA E HISTÓRIA
LITERÁRIA.

ORIENTADOR: PROF. DR. ALEXANDRE SOARES CARNEIRO

UNICAMP

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

2002

UNIDADE FE
Nº CHAMADA UNICAMP
C28a
V EX
TOMBO BCI 49565
PROC 16.83710
C DX
PREÇO R\$ 11,00
DATA 13/06/02
Nº CPD _____

CM00168766-0

BIB ID 243576

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
IEL - UNICAMP

C28a

Catalão, Marco Aurélio Pinotti

Antologia e tradução comentada da obra poética de Antonio Machado / Marco Aurélio Pinotti Catalão. — Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Alexandre Soares Carneiro

Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Machado, Antonio, 1875-1939 - Antologia poética. 2. Poesia espanhola - Séc. XX. 3. Tradução - Poesia espanhola. I. Carneiro, Alexandre Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.



Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Sousa Andrade

Prof.^a Dr.^a Maria de la Concepción Piñero Valverde

Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Marco Aurélio

Pinotti Catalão

e aprovada pela Comissão Julgadora em
24/05/2002.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

200226405

Agradeço à Fapesp, pelo apoio financeiro concedido para o desenvolvimento deste trabalho; ao professor Alexandre Soares Carneiro, pelas leituras criteriosas e iluminadoras, e também pela abertura e solicitude dedicadas às nossas discussões; aos professores Maria de la Concepción Valverde e Fábio de Sousa Andrade, pela contribuição para o amadurecimento desta dissertação, que não se limitou ao exame de defesa; ao professor Eric Mitchell Sabinson, a cujas sugestões devem-se muitos dos acréscimos efetuados no texto nestes últimos seis meses; a Alexandre Caroli, Caio Gagliardi, Flávia Trocoli, Gabriel Araújo, Ignácio Dotto Neto, Lúcia Bastos, Marco Polli, Maria Rita Palmeira e Míriam Gárate, pela amizade e generosidade com que me ajudaram através de sugestões, comentários e indicações bibliográficas; à Belquis, à Beth, à Leandra, à Lóide, à Sinara e aos demais funcionários do IEL, pela eficiência e gentileza com que sempre me atenderam; a todos aqueles que, com sua amizade, constância e carinho, contribuíram para a realização deste trabalho, especialmente a Daniela Manini, Ednei Sanchez, Fabiana Komesu, Graziela Kronka, Guilherme de Lima, Julia Ferreira, Luís Fernando Telles, Marina de Magalhães, Moema Rocha, Pablo Simpson, Pedro Marques, Renato Marques, Rodrigo Cunha, Tággi Ribeiro, Taís Gianmarco, Tatiana Janzen, Wellington Fernandes, a meus pais e minha família; à Lara e a Deus — porque, creiam ou não os infiéis, os dois existem.

Resumo

Este trabalho apresenta uma antologia comentada e traduzida da obra poética de Antonio Machado, precedida por um estudo introdutório em que se procura situar a vida e a obra do escritor no contexto histórico e literário espanhol da primeira metade do século XX.

Abstract

This thesis contains a commented and translated anthology of Antonio Machado's poetic composition, preceded by an essay which's intention is to place the writer's life and production in the historical and literary context of the twentieth century's first half.

All these things into fruition
All these things we'll one day swallow whole
and fade out again
and fade out again

Sumário

1. Introdução

Antonio Machado: breve apresentação histórica e biográfica

Machado e a Geração de 98

O romanceiro íntimo de Machado

A recepção da obra de Machado no Brasil

Sobre a tradução e a escolha dos poemas

Advertência

2. Antologia

Soledades (1899-1907)

Soledades / Del camino

Canciones

Humorismos, fantasias, apuntes / Los grandes inventos

Galerías / Varia

Campos de Castilla (1907-1917)

“Poemas espanhóis”

O “Ciclo de Leonor”

Proverbios y cantares

Elogios

Nuevas canciones (1917-1930)

Proverbios y cantares

Outros poemas

De un cancionero apócrifo (1924-1936)

Poesías sueltas

3. Notas

4. Cronologia

5. Bibliografia

Antonio Machado: breve apresentação histórica e biográfica

Quase cem anos após a publicação de seu primeiro livro, Antonio Machado (Sevilha, 1875 – Colliure, França, 1939) já é um autor clássico da literatura espanhola. No conjunto dos grandes poetas castelhanos que surgem no início do século XX (Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Jorge Guillén e Pedro Salinas são apenas os exemplos mais destacados), sua obra apresenta uma profundidade e uma coerência singulares, reconhecidas mesmo por aqueles que negam sua condição de poeta moderno, como Octavio Paz, para quem a obra de Machado revela-se “insensível à linguagem moderna — que é a da cidade e não a da canção tradicional”¹.

Machado publica **Soledades** aos 28 anos, em 1903. A temática deste volume já é aquela que permeará grande parte de sua obra: a solidão e a fuga irreparável do tempo, com todos os questionamentos a isso associados — a presença constante da morte, a memória da infância perdida e um profundo sentimento de melancolia e angústia. Estamos, portanto, diante de uma inspiração de raiz nitidamente romântica, ainda que suas marcas formais estejam mais próximas do chamado *modernismo* hispano-americano e do simbolismo francês.

A característica fundamental deste livro, no entanto, que faz com que ele se destaque em meio a vários outros da mesma época, de formas e temas semelhantes, é certa interpenetração do poeta com a paisagem, que não surge como mero elemento decorativo, mas como reveladora de estados de alma. Assim, algumas imagens presentes em **Soledades**, que se tornarão recorrentes em sua poesia, revestem-se de um forte caráter simbólico: a tarde, que remete sempre à melancólica passagem do tempo; o caminho, que, também associado à idéia da fugacidade, exprime a visão da vida como um processo contínuo, sempre inacabado; a fonte, que simboliza ora a pureza da infância, ora o monótono fluir temporal; o jardim, que evoca a infância e a adolescência idealizadas.

¹ *Apud* José Carlos Mainer, “Antonio Machado hoy, siempre y todavía”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 532. A tradução de todos os textos em castelhano é de minha responsabilidade.

Em 1907, com o título de **Soledades. Galerías. Otros Poemas**, Machado publica uma refundição do seu primeiro livro, incluindo novas composições que, em suas palavras, “não acrescentam nada substancial”² à primeira versão. No entanto, dos 42 poemas originais, ele suprime 13 e acrescenta 66, alterando ainda todos os 29 que foram mantidos. Muitos dos elementos presentes no primeiro livro permanecem aqui: o culto do mistério, da lembrança e do sonho, a visão do amor como perda ou fracasso, a presença obsedante da morte, as imagens simbólicas do caminho, da fonte, da tarde e do jardim.

Algumas diferenças, porém, são marcantes: no primeiro livro, todos os poemas, exceto os da seção *Del Camino*, apresentam um título, que remete sempre a um ambiente temporal ou espacial: *Invierno*, *Crepúsculo*, *La tarde en el jardín*, *El mar triste*. Na refundição, esses títulos são suprimidos, assim como os poemas de características mais descritivas e sonoras — o que indica não apenas uma depuração do acidental em favor do essencial, mas também uma tentativa de afastar-se da estética modernista, vista por Machado como individualista e inautêntica.

Essa depuração se revela não apenas nas supressões, mas especialmente nos poemas acrescentados: muitos deles correspondem à seção (inexistente no primeiro livro) denominada *Galerías*, em que a maior parte da crítica atual (corroborando as opiniões anteriores de J.R. Jiménez, Dámaso Alonso e Gerardo Diego) reconhece o ápice de toda a obra machadiana. Nesses poemas de concentração formal e sondagem interior profunda, o autor atinge uma densidade simbólica e uma qualidade poética que apenas se insinuavam no livro de 1903. O aspecto melancólico, sombrio, crepuscular, reforça-se, com uma presença cada vez maior da saudade da infância; a busca de Deus “em meio à névoa” e a escolha do sonho e da memória como oráculos da identidade pessoal acentuam o sentimento ambivalente de angústia e esperança.

No plano formal, as rimas consoantes, presentes em 9 dos 13 poemas suprimidos, quase desaparecem, dando lugar à característica rima toante machadiana. A forma métrica predominante é a silva (não por acaso, a forma predileta de Bécquer³, escritor cuja influência é facilmente notável em **Soledades. Galerías. Otros Poemas**): a flexibilidade rítmica

² Prólogo às **Páginas escogidas** de 1917 (em **Poesías Completas**).

³ Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), sevilhano como Machado, principal nome da poesia romântica espanhola, retomou em sua obra as canções e coplas da poesia popular, enfatizando seu aspecto íntimo (em **Rimas**, de 1868) e fantástico (nas **Leyendas**, de 1865, escritas em prosa). Os escritores da geração de 98 promoveram uma revalorização da sua obra, vista por eles como precursora de muitos de seus temas e preocupações.

proporcionada por sua alternância de versos de dez e seis sílabas é perfeitamente adequada à fluidez e à oscilação do discurso poético de Machado. Há também vários exemplos de romances de versos heptassílabos e pentassílabos, que ilustram o gosto do poeta pelas formas métricas tradicionais.

Em 1912, com a publicação de **Campos de Castilla**, há um redirecionamento na poesia de Machado: seu olhar deixa de voltar-se para as “galerias da alma” e se dirige para fora, em direção à paisagem castelhana — há uma abertura “do eu para o nós”. Um elemento fundamental para essa transformação foi sem dúvida sua mudança de Madri para Soria, em 1907. O contato mais próximo e intenso com a paisagem rural de Castela (à época, Soria, a menor capital de província espanhola, tem apenas sete mil habitantes) proporcionou ao poeta uma maior amplitude de visão e lhe forneceu inspiração para uma obra relacionada de forma mais direta à realidade nacional espanhola.

De qualquer forma, a transição do encerramento das *Galerías* para a abertura dos *Campos de Castilla* dá-se mais como continuidade do que como ruptura: observa-se neste livro a mesma relação entre alma e paisagem já notada em **Soledades**, o mesmo movimento em que o poeta não se limita a “descrever objetivamente” o que vê, mas projeta sobre o mundo externo sua própria interpretação: “¿Me habeis llegado al alma,/ o acaso estábais en el fondo de ella?”⁴. Não por acaso, ele seleciona em suas primeiras composições os aspectos mais pobres, duros e austeros dessa paisagem; trata-se de uma tomada de consciência da miserável realidade nacional, posta em juízo sobretudo no que se refere à sua decadência espiritual.

Paralelamente a essa consideração negativa, no entanto, há uma crescente identificação de Machado com a paisagem de Soria. Sem dúvida seu casamento com a jovem Leonor Izquierdo, em 1909, contribuiu para a progressiva “dulcificação” da paisagem física e humana em seus poemas, que culminará nos poemas do conjunto intitulado *Campos de Soria*, em que a crítica social cede lugar a uma contemplação que já não dissocia amor e observação minuciosa.

Em relação à produção anterior, este livro apresenta uma tendência a poemas mais extensos e a versos mais longos, com o surgimento de um tom mais apropriado aos aspectos da paisagem natural que ele seleciona — sua severidade e dureza. A partir de 1917, no entanto, o conjunto se tornará menos homogêneo, com a adição de coplas, romances breves e alguns poemas de tom mais coloquial e irônico.

Com a doença e a morte de sua esposa, em 1912, há um retorno forçado ao intimismo, à sondagem da alma, representado sobretudo pelo grupo de poemas pertencentes ao chamado “ciclo de Leonor”, que reúne inegavelmente algumas de suas melhores composições: a expressão contida de uma dor dilacerante, o debate entre a desolação da perda e a esperança de um possível reencontro conferem a essas peças curtas uma densidade nunca superada em sua obra.

Esses novos poemas se incorporarão à impressão de suas **Poesías Completas**, de 1917, em que curiosamente o título de **Campos de Castilla** é suprimido. A crítica diverge a respeito do significado dessa supressão: uns consideram-na uma “mera distração” de Machado⁵; outros, o reconhecimento da falta de unidade da obra, já perceptível em 1912, e agora ainda mais acentuada.

Além dos poemas do “ciclo de Leonor”, acrescentam-se neste momento vários outros em que prevalece uma crítica violenta e ferina à mediocridade da pequena burguesia de Baeza, na Andaluzia (para onde Machado mudara-se após a morte da esposa). Outra veia poética que se abre é a dos *proverbios y cantares*, pequenos poemas em que, sob a aparente simplicidade formal das coplas assonantes, Machado compõe peças lapidares de temática predominantemente metafísica.

A partir de 1917, no entanto, há uma queda em sua inspiração poética, e o interesse crescente pela filosofia desloca a produção de Machado do lírico para o cerebral, das intuições para os conceitos. Seu último livro de poemas, **Nuevas Canciones**, de 1924, não acrescenta muito à sua obra; os poemas mais bem realizados são os de marca mais popular. Os *proverbios y cantares* aí presentes desenvolvem sobretudo a temática da identidade e da alteridade, que será o tema principal dos seus futuros escritos filosóficos em prosa, mas já estão mais próximos da reflexão que do lirismo. Nas palavras de Cernuda⁶, “a partir das **Nuevas Canciones**, os poemas tornam-se formalistas e sem inspiração. O poeta havia se acabado antes do escritor”. O escritor continuará a produzir, agora sob os pseudônimos de Abel Martín e Juan de Mairena, compondo uma extensa obra em prosa, dentro da qual surge um ou outro poema em que se nota o brilho antigo do grande lírico que foi Machado.

As reedições sucessivas de suas **Poesías Completas** (1928, '33 e '36) não apresentam maior novidade. O encontro de uma nova musa, Guiomar, um pouco antes da morte do poeta,

⁴ *Campos de Soria* (IX), **Poesía y prosa**, v. 2, p. 516.

⁵ É a opinião de Macrì (**Poesía y prosa**, v.1, p. 60): “por uma estranha distração, perdeu-se o título”.

ocasiona um renascimento, em meio à produção filosófica, da sua obra lírica. São raros, no entanto, os momentos em que ele consegue recuperar a qualidade dos poemas de *Campos de Castilla* e *Galernas*, momentos culminantes de sua poesia.

Ressalte-se, ao longo de todas as transformações por que passou a obra de Antonio Machado, sua profunda unidade e coerência. O caráter dialógico presente em suas primeiras obras, que faz com que o poeta se dirija à tarde, ao campo, à fonte, à noite, à primavera e à própria dor como realidades vivas e dignas de serem ouvidas, amplia-se em seus últimos escritos em prosa e verso na busca incessante pelo outro, que culmina na afirmação peremptória da *essencial heterogeneidade do ser*.

A recusa ao artificialismo, manifesta na refundição de **Soledades**, em 1907, e reafirmada no poema que abre **Campos de Castilla** (*Retrato*), é retomada pelas palavras do mestre Juan de Mairena, em 1936, e encontra eco em todas as fases da poesia de Machado, caracterizada pela simplicidade formal. Paralelamente, a valorização do saber popular, herança (segundo o mesmo *Retrato*) da família de “sangue jacobino”, manifesta-se tanto no profundo respeito de Mairena pelo povo e por sua produção quanto na preferência de Machado por formas literárias tradicionais, como o romance e a copla, e na predominância da rima assonante em seus poemas.

Há, ainda, uma série de características que se mantêm ao longo de toda a sua obra, não obstante suas variações: a fusão entre a paisagem e o poeta; a interpretação simbólica da realidade; uma profunda solidão que busca consolo ora na afirmação da existência do outro, ora na imagem de Deus, sempre envolta num ambiente onírico; a angústia ocasionada pela passagem inexorável do tempo e pela aproximação inevitável da morte. Ressaltando neste trabalho a unidade da obra de Antonio Machado, pretendemos chamar atenção para um dos aspectos responsáveis por sua permanência como figura central na literatura espanhola do século XX.

⁶ Estudios sobre poesía española contemporánea.

Machado e a Geração de 98

A Espanha do final do século XIX, quando Antonio Machado começou a escrever, estava marcada por um grande atraso econômico e social. Dois terços da população economicamente ativa dedicavam-se à agricultura, em que a ausência de técnicas de trabalho modernas ocasionava uma baixa produtividade. Nas indústrias mais importantes, a defasagem técnica em relação ao restante da Europa era patente. Nas universidades, desconheciam-se praticamente o ensino de técnicas científicas modernas, o que originava a má preparação dos cientistas e dos profissionais. A porcentagem de analfabetismo chegava a quase 80% da população, enquanto 60% dos jovens não estavam escolarizados, e o orçamento militar era dez vezes superior ao da educação⁷.

Com a derrota nas guerras coloniais contra os Estados Unidos e a perda da posse de Cuba, Porto Rico e Filipinas em 1898, as ilusões de grandeza nacional cultivadas desde a restauração da monarquia, em 1873, revelaram-se falaciosas. Surgiu então uma série de estudos sobre o “problema da Espanha”, que propunham soluções em linguagem pragmática e cientificista, quase todas de caráter econômico e educacional. No entanto, dada a importância para a intelectualidade espanhola da relação entre história, identidade do povo e política, freqüentemente esses tratados propunham idéias para a “regeneração nacional” baseadas numa interpretação da história nacional em que se condenava a política econômica dos Habsburgo e se exaltava uma Idade Média mítica e “castiça”⁸.

Paralelamente ao movimento regeneracionista, aos poucos cristaliza-se um grupo de intelectuais que, céticos em relação aos resultados do liberalismo do século XIX e à eficácia das instituições políticas, buscam soluções para o “problema da Espanha” não em ações concretas, mas em zonas do pensamento e atividades alheias à política. Ángel Ganivet (1865-1898), em sua tese **España filosófica contemporánea**, de 1889 (cujas idéias serão ampliadas no

⁷ Inman Fox, *La invención de España*, p. 56.

⁸ *Ibidem*, p. 58.

Idearium español, de 1896), não relaciona a crise nacional a um problema político, econômico ou social, mas remete-a a um problema essencialmente espiritual. “Por essa razão, [Ganivet] ignora deliberadamente medidas como a reforma agrária, a industrialização, ou a redistribuição do poder político, que poderiam ajudar a enfrentar os problemas de um modo concreto e prático. Em lugar disso, localiza as raízes do problema na mentalidade nacional”⁹.

Miguel de Unamuno (1864-1936), a partir do ensaio intitulado *En torno al casticismo*, de 1895, afasta-se do marxismo e passa a considerar a compreensão do “caráter nacional” espanhol como essencial para a regeneração econômica e social do país. Para ele, essa compreensão deveria fundamentar-se não na história oficial dos “grandes acontecimentos”, dos livros e monumentos, mas no que ele denominou a *intra-história*, a história potencial nunca cumprida do povo espanhol, revelada através da paisagem física, de algumas obras de arte e da vida cotidiana das classes mais baixas, supostamente alheias às transformações temporais.

Quando, em dezembro de 1901, três jovens escritores, Azorín (José Martínez Ruiz, 1873-1967), Pío Baroja (1872-1956) e Ramiro de Maeztu (1874-1936), publicam seu manifesto sobre a regeneração nacional, em que advogam pela educação obrigatória, pelo crédito agrícola e pela legalização do divórcio¹⁰, Unamuno nega-se a unir-se a eles, alegando que só propunham reformas práticas, desconsiderando a necessidade de transformar a mentalidade do povo. Pouco tempo depois, influenciados por Unamuno, Baroja afirmaria que nada se conseguiria sem um novo ideal, e Azorín defenderia a primazia das mudanças individuais sobre as transformações políticas¹¹.

Unido pelo ideal comum da regeneração da Espanha a partir da descoberta de sua “verdadeira identidade”, surge então o primeiro grupo intelectual ativo e influente culturalmente nos rumos do país, “a primeira geração espanhola que teve uma consciência clara de seu papel diretivo na vanguarda política e social”¹²: a “geração de 98”, assim batizada

⁹ Donald Shaw, *La generación del 98*, p. 21.

¹⁰ *Ibidem*, p. 40.

¹¹ *Ibidem*, p. 42. Ver à p. 23: “Os problemas da Espanha após a derrota em 1898 concretizavam-se em pobreza, subdesenvolvimento, injustiça social, separatismo regional, educação inadequada, falta de investimentos e urgente necessidade de modificar a estrutura do poder. Apesar disso, frente a todos esses problemas, a Geração de 98 concedia prioridade à reconstrução espiritual!”

¹² Inman Fox, “El 98 y el origen de los ‘intelectuales’”, in José-Carlos Mainer, *Modernismo y 98*, p. 35. Embora não haja consenso da crítica com relação à inclusão, no grupo, de escritores como Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) e Jacinto Benavente (1866-1945), e de outros de menor importância, é geral o reconhecimento de Unamuno, Azorín, Baroja, Maeztu e Antonio Machado como as figuras centrais da chamada geração de 98.

por Azorín em 1913, tomando como base o ano da perda de Cuba — ainda que, como se viu acima, algumas de suas idéias essenciais remontem a um período anterior.

De acordo com as concepções de Unamuno e Ganivet, a busca pela identidade espanhola deveria fundamentar-se no estabelecimento de “um núcleo central e imperecedouro da tradição nacional, uma base firme que permitisse examinar o passado e fazer recomendações face ao futuro: um ‘núcleo castiço’, ‘uma força dominante e central’ ”¹³. Para isso, os escritores da geração de 98 buscaram “a continuidade nacional” (frase de Baroja) na paisagem física (deve-se lembrar a forte influência das concepções deterministas na época), na arte (com particular destaque para o **Don Quijote**, cujo terceiro centenário se comemorou em 1905) e na existência anônima e humilde do povo à margem da história oficial: “O que não se historiava, nem se romaneava, nem se cantava na poesia, é o que a geração de 98 quer historiar, romancear e cantar”¹⁴.

O primeiro desses imperativos, a necessidade de conhecer a terra espanhola, foi uma vertente muito fecunda na obra desses escritores, que, através do conhecimento adquirido nas várias excursões (solitárias ou em grupo) feitas pelo território nacional, transformaram radicalmente o tratamento da paisagem na literatura espanhola: esta deixou de ser simples cenário decorativo para tornar-se elemento revelador e simbólico. Livros fundamentais do grupo, como **Camino de perfección** (Baroja, 1902), **La ruta de Don Quijote** (Azorín, 1905) e **Campos de Castilla** (Machado, 1912), estão centrados numa descrição que é ao mesmo tempo interpretação da paisagem nacional.

Deve-se ressaltar, assim, que a meta de uma observação objetiva visando a um melhor conhecimento da realidade do país não evitou que os elementos concretos fossem muitas vezes ofuscados ou distorcidos pelas concepções teóricas dos escritores. Como ressaltou Moreno Hernández, Castela, a paisagem por excelência da geração de 98, “é tanto um espaço geográfico segundo as coordenadas deterministas, como um lugar retórico, uma reserva de fragmentos e estereótipos transferíveis de um discurso, ou gênero, a outro, e de um autor a outro”¹⁵.

Como centro físico e espiritual das preocupações do grupo, a região de Castela surgia como símbolo da autenticidade espanhola anterior aos reis católicos: “Se todos os escritores de 98 cantam literariamente a Castela, ademais de cantar sua terra natal; se todos encontram em

¹³ Herbert Ramsden, “El problema de España”, in José-Carlos Mainer, **Modernismo y 98**, p. 21.

¹⁴ Azorín, “La generación del 98”, *apud* Ramsden, *op. cit.*, p. 22.

sua dramática aspereza certa delicadeza última e quintessenciada, e olham-na com íntima e fina nostalgia, por trás de seu sentimento opera o mito histórico de uma Castela espanholamente pura em sua origem remota”¹⁶.

Essa mesma idéia de “pureza medieval” levará a uma alteração no cânone literário, com uma revalorização dos “escritores primitivos”; assim, “à tradição de Calderón oporão a tradição de Berceo e de Jorge Manrique; à épica moderna, o Romanceiro; a Francisco de Rojas, o Arcipreste de Hita”¹⁷. Nas artes plásticas, serão louvados aqueles que souberam se ater à “realidade cotidiana” e à paisagem espanhola: Velásquez e, sobretudo, Goya e El Greco. Don Quixote (mais do que Cervantes) será considerado um símbolo da espiritualidade medieval resistente ao materialismo moderno.

Se as inquietações próprias dos escritores de sua geração com respeito à Espanha não permaneceram alheias a Antonio Machado durante o primeiro decênio do século (lembramos que ele colaborava nas mesmas revistas em que estes escreviam; que já em 1903 freqüentava ocasionalmente a tertúlia de Baroja e Azorín no Nuevo Café de Levante, em Madri¹⁸; que participou, em 1905, junto com esses dois escritores e mais Unamuno e Maeztu, do protesto coletivo contra a concessão do prêmio Nobel a Echegaray), a visão do grupo de 98 só se incorporou a seus poemas a partir de 1907, depois de sua mudança para Soria.

Para que se entendam os motivos por que Machado tardou a aderir ao grupo, deve-se levar em conta que, antes do surgimento das obras dos escritores de 98, no período em que ele começou a escrever, era muito grande na Espanha o prestígio de um outro movimento literário, o *modernismo*. Este vocábulo tem uma acepção particular na história da literatura espanhola, referindo-se ao movimento surgido na América Latina nos anos 80, primeiro em prosa, e depois em verso, sob a liderança do escritor e patriota cubano José Martí (1852-1895) e do poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), com raízes no simbolismo e no parnasianismo franceses. “Os modernistas dedicaram-se a um esteticismo consciente, à Arte como supremo absoluto, à Beleza como ideal máximo, e à radical renovação formal da prosa e

¹⁵ “Castilla, lugar común del 98”.

¹⁶ Pedro Laín Entralgo, **La generación del 98**, p. 232.

¹⁷ *Ibidem*, p. 226. Lembre-se que o fundador da medievalística espanhola, Ramón Menéndez Pidal, costuma ter seu nome associado à geração.

¹⁸ Donald Shaw, *op. cit.*, p. 35.

da poesia como meios para sua consecução. Exaltaram a imaginação criativa e a fantasia como opostas à observação realista e aos cânones aceitos pela literatura burguesa do século XIX.”¹⁹

O modernismo exerceu forte influência na poesia espanhola do período, e Machado, como Ramón Jiménez e Valle-Inclán, formou-se escritor dentro de sua estética. Se a refundição, em 1907, de seu primeiro livro, **Soledades**, de 1903, tem por finalidade não apenas retirar os poemas piores, mas também eliminar, sobretudo em seu aspecto formal, as sobrevivências modernistas (tais como os elementos mais descritivos e os efeitos de sonoridade), elas se manifestam de forma evidente na imagem recorrente dos parques abandonados, na concepção do poeta como vidente e da poesia como operação alquímica, e em alguns traços formais que persistirão inclusive em **Campos de Castilla**, de 1912²⁰.

Na verdade, a divisão da literatura espanhola do início do século XX em dois grupos opostos — modernistas, preocupados sobretudo com a renovação formal, e geração de 98, atenta sobretudo ao “problema da Espanha” — não é unanimemente aceita pela crítica atual. Antonio Ramos-Gascón, estudando a colaboração dos escritores para as revistas em que estes iniciaram suas trajetórias literárias, chega à conclusão de que “sem necessidade de recorrer às formulações teóricas expostas pela ‘gente nova’ ao final do século XIX, o estudo detido do comportamento literário deste grupo revela-nos já a inexistência de um enfrentamento entre ‘modernismo’ e ‘98’. Martínez Ruíz, ‘anarquista literário’, traduz Kropotkin, mas também Maeterlink; Baroja, ao mesmo tempo em que nos descreve ‘a luta pela vida’ na Madri da época, estuda na *Revista Nueva* a coloração dos sons; Benavente, refinado esteticista, publica em *Germinal* esquetes dramáticos de clara tendência anarquista; Juan Ramón Jiménez, como assinalamos, alterna os poemas de *Alma de violeta* [sic] com poesias sociais; Federico Urales, conhecido anarquista, na hora de fazer literatura segue as diretrizes do esteticismo d’annunziano; Manuel Machado, ao regressar de Paris, explica-nos os fundamentos político-sociais da reação antimodernista; Maeztu, ideólogo ‘noventa-eoitista’, combina o parnasiano e o social em sua poesia de juventude; Dicenta, representante do ‘naturalismo’ no teatro, identifica sua luta com a do esteticismo italiano, etc. Ou seja, nos primeiros anos do

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ As principais análises da refundição do primeiro livro de Machado foram feitas por Dámaso Alonso (“Fanales de Antonio Machado”) e Geoffrey Ribbans (“Introducción” a **Soledades. Galerías. Otros Poemas**). Sánchez Barbudo (**Los poemas de Antonio Machado**) apresenta uma catalogação quase exaustiva da permanência de marcas formais modernistas ao longo de toda a obra de Machado; Macri, nas notas aos poemas em **Poesía y prosa**, chama atenção para os versos que revelam a influência de Rubén Darío.

movimento ‘novo’, ambas as correntes não se contrapõem; pelo contrário, inclusive se complementam em certo sentido”²¹.

Por outro lado, a perspectiva exclusivamente estética atribuída por parte da crítica ao modernismo como forma de diferenciação em relação ao grupo de 98 só é válida durante o período inicial do movimento. O “segundo modernismo” hispânico tem como marca essencial a descoberta da linguagem e das paisagens cotidianas: “o modernismo havia povoado o mar de tritões e sereias, e os novos poetas viajam em barcos comerciais e desembarcam, não em Citéria, mas em Liverpool; os poemas já não são cantos às cosmópolis passadas ou presentes, mas descrições bem mais amargas e reticentes de bairros de classe média; o campo não é a selva nem o deserto, mas o povo dos subúrbios”²².

De qualquer forma, a preocupação ética e social dos escritores de 98 parece ter sido o fator determinante para que Machado se aproximasse do grupo. Analisando seus escritos em prosa (correspondência, ensaios, artigos publicados em revistas) nos primeiros anos do século, notamos uma crescente preocupação com a coletividade espanhola e, concomitantemente, uma forte aspiração por intervir sobre a realidade nacional. O ano de 1903 marca uma transição na concepção machadiana sobre o papel do artista, como se nota no seguinte fragmento de uma carta a Unamuno: “O artista deve amar a vida e odiar a arte, o contrário do que pensei até aqui”²³.

Em 1904, numa resenha do livro **Arias Tristes**, de Juan Ramón Jiménez, em meio a vários elogios ao poeta, Machado, provavelmente aludindo a uma atitude pela qual se vira tentado, pede-lhe que não se evada da vida exterior “para forjar quimERICAMENTE uma vida melhor em que gozar a contemplação de si mesmo”. Embora reconheça que “uma poesia que aspire a comover a todos deve ser muito íntima”, e que “o mais profundo é o mais universal”, ressalva que “enquanto nossa alma não despertar para elevar-se, será inútil que nos aprofundemos em nós mesmos”²⁴.

Numa carta escrita a Unamuno no mesmo ano, Machado volta a manifestar seu repúdio ao solipsismo: “todos os nossos esforços devem tender em direção à luz, em direção à consciência. (...) É verdade, deve-se sonhar desperto. Não devemos criar um mundo à parte

²¹ “Naturalismo, modernismo, arte social”, in José-Carlos Mainer, **Modernismo y 98**, p. 86.

²² Octavio Paz, “Romanticismo, modernismo, postmodernismo”, in José-Carlos Mainer, op. cit., p. 68.

²³ *Apud* Donald Shaw, op. cit., p. 191.

²⁴ **Poesía y prosa**, v. 3, p. 1470.

em que gozar fantástica e egoisticamente da contemplação de nós mesmos; não devemos fugir da vida para forjar-nos uma vida melhor, que seja estéril para os demais”²⁵.

O desejo de uma poesia objetiva, que não fosse mais, como as *Soledades* e *Galerías* anteriores, contemplação de si mesmo e projeção de seu espírito sobre a paisagem, encontrou um elemento decisivo em 1907, com sua mudança para Soria: o contato com a paisagem rural de Castela. Um outro elemento de igual importância, freqüentemente desdenhado pela crítica, mas indissociável de sua descoberta apaixonada da paisagem soriana e de sua abertura para a realidade coletiva, é o fato de que nesse mesmo ano Machado conheceu a jovem Leonor Izquierdo, com quem se casaria em 1909.

Num artigo publicado em 1908 (“Nosso patriotismo e a Marcha de Cádiz”), escrito alguns dias depois de sua chegada a Soria²⁶, Machado torna clara a sua disposição de participar na construção coletiva de uma nova identidade nacional: “Sabemos que a pátria não é uma propriedade herdada de nossos avós, boa apenas para ser defendida na hora da invasão estrangeira. Sabemos que a pátria é algo que se faz constantemente e se conserva só através da cultura e do trabalho. O povo que descuida dela ou a abandona perde-a, ainda que saiba morrer. Sabemos que não é pátria o solo que se pisa, mas o que se lavra; que não basta viver sobre ele, mas sim para ele: que ali onde não existe marca do esforço humano não há pátria, nem sequer região, apenas uma terra estéril, que tanto pode ser nossa como dos abutres ou das águias que sobre ela voam”²⁷.

Há, por fim, um outro fator que certamente contribuiu para que Machado se aproximasse dos escritores da geração de 98: o fato de ele ter estudado, dos oito aos quatorze anos, na *Institución Libre de Enseñanza*. Fundada em 1876, como reação a um decreto do ano anterior que suprimia a liberdade de cátedra, proibindo nas universidades o ensino de temas contrários ao dogma católico ou ataques diretos ou indiretos à monarquia, a *Institución* era um centro de ensino liberal que se diferenciava por implantar práticas que seus criadores desejariam ver arraigadas no conjunto da sociedade — tolerância, laicismo, espírito democrático, empenho científico²⁸.

Além do claro repúdio à atividade política por parte de seus criadores, para quem “era firme a convicção de que toda tentativa de reformar a sociedade ‘a partir de cima’, ou seja,

²⁵ Trecho reproduzido em *Almas de jóvenes*, p. 23.

²⁶ Ver Bernard Sesé, *Antonio Machado. El hombre. El poeta. El pensador*, p. 165.

²⁷ *Poesía y prosa*, v. 3, pp. 1484-1485.

²⁸ Inman Fox, *op. cit.*, pp. 31-32.

recorrendo às medidas executivas da política, seria por fim inútil, por ter que trabalhar com uma massa popular em grande parte indigente e ignorante”²⁹, a *Institución* apresentava vários outros pontos de contato com a geração de 98: a crítica à realidade social e ao autoritarismo; a admiração pela natureza, com a promoção de freqüentes excursões por Castela; a valorização do saber popular; a exaltação do trabalho como atividade positiva e fecunda.

Assim, a publicação de **Campos de Castilla**, em 1912, marca não simplesmente a adesão definitiva de Machado à estética, e à indissociável ética, da geração de 98, mas também a culminação de um longo processo de transformação iniciado já na primeira refundição de **Soledades**, em 1907, e cujas raízes se estendem até sua infância, como aluno da *Institución Libre de Enseñanza* e membro de uma família de eminentes folcloristas.

Como já se adiantou acima, esse processo não suprime completamente o influxo modernista na obra machadiana; tampouco impede o poeta de abrir-se a inspirações alheias à geração, como o sentimento de temporalidade bergsoniano. A simples relação de nomes presentes na seção *Elogios* já torna clara a complexidade da inspiração de Machado: ao lado de poemas dedicados aos “mestres” Unamuno e Azorín, podem-se ler outros escritos para Rubén Darío (também denominado “mestre”), Juan Ramón Jiménez e Valle-Inclán, em que um tom nitidamente modernista, como notou Sesé, “contrasta com a austeridade sombria das composições de inspiração castelhana e é uma brilhante prova da outra face do gênio poético de Machado”³⁰.

Outro elemento que torna mais complexa sua adesão à geração de 98 é a crescente identificação com a terra de Soria: se em *A orillas del Duero*, de 1910, Machado traz em sua visão da paisagem uma série de imagens que aludem ao passado guerreiro castelhana, com críticas à decadência nacional e referências diretas ao Cid e à época dos “régios galeões” carregados de prata e ouro, nos *Campos de Soria*, de 1913, a experiência e os sentimentos pessoais predominam sobre a retórica geracional. No primeiro poema, Castela é ainda a “terra triste e nobre”, a mesma de Azorín e Baroja; no segundo, Machado indaga se os campos sorianos já não estavam no fundo de sua alma.

Assim, embora **Campos de Castilla** nasça do propósito de interpretar e compreender a paisagem física e humana de Castela, relacionando-a ao passado nacional e a um hipotético futuro esperançoso, as composições de maior intensidade e beleza são aquelas

²⁹ Juan López Morillas, “Las consecuencias de un desastre”, in José-Carlos Mainer, **Modernismo y 98**, p. 14.

³⁰ Bernard Sesé, *op. cit.*, p. 397.

em que esse propósito é superado pela vivência direta da paisagem, como *A un olmo seco*, *Campos de Soria* e *A José María Palacio*, cujos temas são “a primavera, o tempo, a superação da morte individual, a renovação dos seres”³¹ — temas recorrentes na poesia anterior de Machado, mostrando que há mais continuidade do que ruptura na transição de 1907 para 1912.

Nesses poemas, como assinala Sánchez Barbudo, há muito pouco do grupo de 98: a visão da paisagem é carregada de amor, restando pouquíssimo espaço para a crítica. “Ainda que aluda (...) à Soria ‘mística e guerreira’, o que importa agora, o que principalmente expressa (...) é o arraigado amor que sente por essa terra”³². Significativamente, a crítica social ganhará mais força nos poemas escritos depois de sua mudança para a Andaluzia, e se referirá não mais aos camponeses, mas aos *señoritos* que os exploram.

Não obstante, há várias características que corroboram o papel de Machado como “o representante exclusivamente lírico da Geração de 98”³³: a busca da realidade espanhola não na história oficial, mas nos fatos cotidianos e nas personagens marginais; a interpretação do “problema da Espanha” como uma crise espiritual; o ceticismo radical com relação aos dogmas da ortodoxia católica; a valorização de uma mítica Castela primitiva e medieval, exaltada em seu aspecto severo e guerreiro; a decorrente preferência pela simplicidade e autenticidade medievais de Jorge Manrique e do Romanceiro; a concepção da atividade literária como um método de investigar a situação existencial do homem, mais do que simples expressão da beleza; a crítica violenta à realidade espanhola presente e a esperança no futuro; a observação minuciosa da paisagem castelhana.

A posterior inclinação de Machado para as indagações filosóficas não fez com que se suprimissem essas características: em suas notas sobre poesia, Juan de Mairena condena a artificialidade barroca e lhe contrapõe a inspiração concreta de Manrique e os versos carregados de temporalidade dos romances; o ceticismo com relação a todos os dogmas agudiza-se a ponto de tornar-se um método de investigação; o mandamento de Unamuno segundo o qual “para ensinar ao povo deve-se aprender primeiro com ele” é glosado repetidas vezes por Mairena; a crítica social persiste, alternando com momentos cada vez mais raros de esperanças no futuro.

Assim, a relação entre Machado e a geração de 98 só pode ser compreendida de forma cabal se atentarmos para a diversidade e complexidade de sua inspiração, bem como

³¹ Cláudio Guillén, “Proceso y orden inminente en *Campos de Castilla*”, in **Teorías de la historia literaria**.

³² **Los poemas de Antonio Machado**, p. 204.

para a unidade e coerência de suas aspirações artísticas e morais ao longo de toda a sua trajetória literária. Uma leitura excessivamente unívoca, que procurasse filia-lo a um ou outro grupo de escritores, enfatizando semelhanças e ocultando divergências, inevitavelmente falsearia a riqueza e a amplitude da poesia machadiana.

³³ Ángel Valbuena Prat, *apud* Bernard Sesé, *op. cit.*, p. 365.

O Romancero Íntimo de Machado

A retomada de formas literárias do período medieval é uma característica recorrente na produção dos poetas espanhóis na primeira metade do século XX. Tanto García Lorca e Jorge Guillén quanto Juan Ramón Jiménez e os irmãos Antonio e Manuel Machado fizeram largo uso de composições como a *copla*, a *casida*, o *zéjel* e o *solear*, revitalizando-as através de inovações métricas, rítmicas e de conteúdo. De todas as formas tradicionais de origem medieval, no entanto, nenhuma teve maior prestígio que o romance, utilizado por García Lorca para erigir sua obra mais significativa, o **Romancero Gitano**, e considerado por Antonio Machado “a suprema expressão da poesia”³⁴. Procuraremos analisar, nas páginas seguintes, os significados e motivações de tal assertiva, relacionando-a tanto às concepções críticas quanto à obra literária machadianas.

A valorização do romance não se inicia com a geração de Machado. Já no século XVI, ele é tomado pelos poetas de corte como instrumento para variações e glosas, gozando de grande prestígio nesses ambientes mais cultos. Dessa tradição reelaboradora nascem os chamados romances “artificiosos”³⁵, cultivados por Gôngora e Lope de Vega, entre outros, em que a simplicidade formal muitas vezes serve como veículo para um pensamento muito fino ou uma imagem aguda. Apesar do declínio a partir da metade do século XVII e ao longo do XVIII, período em que praticamente desaparece da literatura escrita, é retomado no século seguinte a partir da valorização conferida pelo romantismo à cultura popular e tradicional. Sintomaticamente, um dos elementos fundamentais para essa revalorização na Espanha é a obra de Agustín Durán, tio de Machado³⁶. Assim, o renascimento do romance na literatura moderna espanhola (assim como o interesse geral por formas líricas tradicionais) tem raízes

³⁴ No prólogo a **Campos de Castilla** (1917) (transcrito em **Poesías completas**, Madri, Espasa-Calpe, 1979, p. 69).

³⁵ Cf. Ramón Menéndez Pidal, **Flor nueva de romances viejos**, Madri, Espasa-Calpe, 1976, p. 32.

³⁶ *Ibidem*, p. 37.

muito profundas e retoma uma característica essencial da literatura desse país: o tradicionalismo.

Embora Machado não tenha publicado nenhuma obra dedicada exclusivamente à exposição e ao desenvolvimento de suas concepções teóricas acerca da poesia e do fazer poético, podemos reconstruir com relativa facilidade, graças à coerência e à unidade de seus vários escritos, uma teoria dispersa ao longo de prefácios, trechos de cartas, anotações sobre alguns livros e, sobretudo, na obra em prosa escrita sob o nome de Juan de Mairena. A base dessa teoria é, como não estranhará qualquer leitor minimamente familiarizado com a poesia de Machado, uma concepção temporal da poesia. “A poesia é — dizia Mairena — o diálogo do homem, de um homem com seu tempo.”³⁷ Note-se desde já a modulação: não se trata do homem genérico, abstrato, mas de *um* homem concreto que dialoga com *seu* tempo específico.

Essa distinção entre o concreto e o abstrato é fundamental para Machado, que delimita claramente o pensamento lógico e o poético: o primeiro, abstrato, generaliza e homogeneiza o mundo, reduzindo-o a conceitos úteis mas sem vida; o segundo, concreto, temporal, tenta captar as coisas em seu fluxo vivo e único. Assim, “o poema que não tenha o acento temporal muito marcado estará mais próximo da lógica que da lírica”³⁸. É o que Juan de Mairena condena veementemente na poesia barroca, em que as imagens conceptuais predominam sobre as intuitivas, ou seja, remetem a uma abstração facilmente reconhecível e generalizável, não a um dado concreto e único da realidade.

Como demonstra Ramón de Zubiria³⁹, encontramos nos poemas de Machado a realização do que ele preconiza na crítica. Se a poesia é “palavra no tempo”⁴⁰, cumpre ao poeta ressaltar as marcas temporais no poema: empregar imagens, mas com função emotiva, não conceptual; preferir os adjetivos qualificadores aos definidores (assim, em seus poemas as tardes são *tristes* ou *sonolentas*, *murchas* ou *desabridas*; as frutas, *risonhas*; a terra, *amarga*; há exemplos do outro tipo, como “verdes álamos”, “lentos bois”, “cigarras cantoras”, mas em escala muito menor); utilizar com freqüência os pronomes demonstrativos (“*Esta* luz de Sevilha...”, “*aquele* olmo do Douro”, etc.), através dos quais singulariza-se um momento determinado de sua vida, não uma reflexão acerca de qualquer olmo, qualquer luz abstrata. O

³⁷ Juan de Mairena, Madri, Catedra, 1993, v. 1, p. 121.

³⁸ *Poética*, in *Poesías completas*, Madri, Espasa-Calpe, 1979, p. 71.

³⁹ *La poesía de Antonio Machado*, Madri, Ed. Gredos, 1959, pp. 170-173.

⁴⁰ Em *Poética*. A definição reaparece numa copla intitulada “Ni mármol duro y eterno”, em *Nuevas Canciones*.

verbo, como elemento da oração que melhor expressa o tempo, será privilegiado, especialmente quando empregado no pretérito imperfeito — para Mairena, o verso por excelência era o que tinha como rima um verbo nesse tempo. Assim também o advérbio, usado largamente em sua poesia, desde o par elegíaco *ontem-hoje* até o *ainda, o já* e o *novamente*⁴¹.

Outro recurso essencial para reforçar a temporalidade do verso será a rima, que, como artifício utilizado para “pôr a palavra no tempo”, reiterando a lembrança de um som “para criar assim a emoção do tempo”, não deveria se espaçar muito na estrofe: “quando a rima se complica com excessivos entrecruzamentos e se distancia, até o ponto em que já não se conjugam sensação e lembrança, porque a lembrança extinguiu-se quando a sensação se repete, a rima é então um artifício supérfluo”⁴². Assim, às rimas interpoladas ou emparelhadas Machado preferirá as alternadas, mesmo ao escrever sonetos⁴³ — em que tradicionalmente se utilizam rimas interpoladas.

Portanto, não é casual ou arbitrária a admiração de Antonio Machado pelo romance; vários dos elementos considerados por ele como essenciais para a poesia lírica estão presentes no romanceiro, a começar pela única rima toante alternada, muitas vezes utilizando verbos no imperfeito do indicativo, na qual ele reconhece a própria melodia do fluir temporal. Como veremos mais adiante, esse padrão rímico será também o preferido por Machado em seus poemas.

Também a estrutura dialógica, característica do estilo dramático-lírico, reconhecido por Menéndez Pidal como um dos dois estilos fundamentais do romance⁴⁴, aproxima este da poesia de Machado, em que o diálogo desempenha um papel central⁴⁵. Através dessa estrutura, no romance, “o relato desaparece em grande parte ou por completo, para dar lugar à intuição rápida e viva de uma situação dramática”⁴⁶ — ou seja, estamos diante de uma poesia que exprime diretamente o fluir temporal, como queria Juan de Mairena.

Há ainda uma série de elementos característicos do romance que são retomados por Machado em sua produção poética: a estrutura paralelística (“La menor cosía,/ la mayor

⁴¹ Um bom exemplo é o verso “Hoy es siempre todavía” (“Proverbios y cantares”, *Nuevas Canciones*), com seus três advérbios e um verbo.

⁴² Prefácio à *Antología de poetas españoles contemporáneos* de Gerardo Diego (*in Poesías Completas*, p.72)

⁴³ Cf. Zubiria, *op. cit.*, p. 183-5, e Manuel Alvar, na introdução a *Los complementarios*, Madri, Catedra, 1996, pp.44-52.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 12. O outro seria o épico-lírico.

⁴⁵ Para Ricardo Gullón (*Espacios poéticos de Antonio Machado*, Madri, Fundación March/ Cátedra, 1987), o diálogo é “a forma de expressão tipicamente machadiana”.

hilaba...”; “Tu hermana es clara y débil/ como los juncos lánguidos (...) Tu hermana es un lucero/ en el azul lejano...”), as enumerações descritivas (“como los juncos lánguidos,/ como los sauces tristes,/ como los linos glaucos”; “todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira; cambian la mar y el monte y el ojo que los mira”), as apóstrofes (“Castilla varonil, adusta tierra,/ Castilla del desdén contra la suerte, Castilla del dolor y de la guerra,/ terra inmortal, Castilla de la muertel”), a antítese “ayer/hoy” (“Poeta ayer, hoy triste y pobre/ filósofo trasnochado”; “Señor, hoy paternal, ayer cruento”)⁴⁷.

Por fim, uma outra característica formal comum ao romance e à produção machadiana, corroborada também por sua teoria poética, é a “difícil facilidade” de que nos fala Menéndez Pidal⁴⁸. A condenação de Juan de Mairena ao “culto supersticioso do aristocrático” ajuda a explicar a preferência manifesta por essa forma literária eminentemente popular; a metáfora das abelhas que devem dedicar-se às flores, não à cera, presente em mais de um poema, mostra a preferência de Machado pelo simples e natural, em relação ao artificial ou artificioso⁴⁹. Note-se, porém, que a simplicidade de recursos de que tanto um quanto outro se utilizam, com poucos adjetivos, linguagem simples, direta e concisa, não faz com que a poesia perca em profundidade, visto que outra expressão característica da linguagem dos romances (assim como da poesia de Machado) é o seu caráter alusivo, sugestivo: “muitas vezes é tão relevante (e tão imprescindível para o cabal entendimento da narrativa) o que se conta explicitamente quanto o que se dá a entender mediante alusões e indícios”⁵⁰.

Todas essas semelhanças não são, contudo, o único fator que esclarece o interesse e a admiração de Antonio Machado pelo romance; tão importante quanto elas é a profunda reverência dedicada pelo poeta ao saber e ao sentimento popular. Lembremos que “Mairena vivia numa grande povoação andaluz, composta por uma burguesia algo beócia, uma aristocracia demasiado rural e um povo inteligente, fino, sensível, de artesãos que sabem seu ofício e para quem o fazer bem as coisas é, como para o artista, muito mais importante que o

⁴⁶ Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁷ Para Mercedes Roig (*El romancero viejo*, Madri, Cátedra, 1995), embora essas marcas formais também estejam presentes em outras formas poéticas, especialmente aquelas mais caracteristicamente orais, podemos reconhecer na utilização conjunta desses recursos uma característica fundamental do romance.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 31.

⁴⁹ Cf. Ramón de Zubiria, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁰ Cf. Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 26.

fazê-las”⁵¹, e que a convicção de que “o povo sabe mais e, sobretudo, melhor que nós” foi expressa várias e repetidas vezes ao longo de seus escritos, em prosa e verso, por Machado.

Talvez se possa atribuir às “gotas de sangue jacobino” presentes em suas veias essa concepção tão arraigada em sua poética. Afinal, seu pai, Antonio Ruiz, autodenominado “demófilo”, e seu tio, Agustín Durán, compilador das **Colecciones de romances antiguos o Romanceros** (publicadas em 1821) estão entre os maiores folcloristas espanhóis do século XIX. Ainda em **Juan de Mairena**, encontramos este verdadeiro credo poético: “Desejoso de escrever para o povo, aprendi dele quanto pude, muito menos, é claro, do que ele sabe. Escrever para o povo é escrever para o homem de nossa raça, de nossa terra, de nossa fala, três coisas inesgotáveis que não acabamos nunca de conhecer. Escrever para o povo é chamar-se Cervantes, na Espanha; Shakespeare, na Inglaterra; Tolstói, na Rússia. É o milagre dos gênios da palavra. Por isso não passei de folclorista, aprendiz, a meu modo, de saber popular. Sempre que perceberdes um tom seguro em minhas palavras, pensai que estou vos ensinando algo que acredito ter aprendido do povo.”⁵²

Distante daqueles para quem a poesia ou a arte popular não passava de mero motivo de curiosidade e estranhamento, Machado via no folclore uma realidade viva, em constante mutação e aperfeiçoamento. Entendia por folclore não apenas o saber e o sentimento popular, mas também “todo trabalho consciente e reflexivo sobre esses elementos, e sua utilização mais sábia e criadora”⁵³; assim, seu elogio ao folclore estende-se facilmente ao romance. É certo que, como “aprendiz” (e, mais tarde, atrás das máscaras de Abel Martín, Juan de Mairena e Jorge Meneses), ele tentou também utilizar formas como as *coplas* ou os *soleares*, mas no momento em que seu anseio por uma arte coletiva, social e objetiva atingiu seu ponto culminante, em 1917, Machado quis escrever “um novo Romancero” em que procuraria retratar, “não as heróicas gestas” dos romances antigos, mas “o povo que as compôs” e “a terra onde se cantaram”⁵⁴.

No entanto, o único poema de **Campos de Castilla** que corresponde estritamente aos propósitos do prefácio é *La tierra de Alvaronzález*, longuíssimo romance em que se narra um crime em família. Nos poemas que analisam a paisagem física e humana da região, como *A orillas del Duero*, *El Dios Ibero*, *Por tierras de España*, *El hospicio* e *Un criminal*, o metro escolhido por Machado não é o redondilho, e as rimas são consoantes emparelhadas ou interpoladas.

⁵¹ **Juan de Mairena** (v. 1, p. 133).

⁵² V. 2, p. 19.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ No prólogo a **Campos de Castilla**.

Apenas na seção de poemas dedicados a sua esposa começa a predominar a rima toante alternada, ora sob o metro do romance, ora como silva-romance (alternando metros de seis e dez sílabas poéticas⁵⁵). De resto, estes romances de Machado são romances íntimos, subjetivos, mais próximos dos poemas de **Soledades, Galerías y Otros Poemas** do que da caracterização austera e seca de paisagens e gentes castelhanas.

De qualquer forma, o romance persiste como a forma poética preferida por Machado, como ele não deixa de reiterar nos seus posteriores escritos em prosa, e, se procedermos a uma análise de toda a sua obra, constataremos que sua prática nesta forma remonta ao primeiro livro, de 1903. Tanto em **Soledades** quanto em sua refundição de 1907 deparamos com vários romances, superados em número apenas pelas silvas, a composição típica do poeta.

Ramón de Zubiria avança algumas hipóteses para a preferência de Machado pela silva em detrimento daquela que ele considerava a “suprema expressão da poesia”: deve-se lembrar, antes de mais nada, que ele “deu sempre [excetuando-se, naturalmente, *La tierra de Alvar González*] uma extensão muito limitada a seus romances e tratou de flexibilizá-los introduzindo-lhes o uso freqüente de *enjambements*, ou longas pausas que assinalava tipograficamente por apartes ou cortes”⁵⁶— tudo isso para não cair no risco de tornar seus poemas monótonos, risco a que estaria sujeito ao adotar o verso regular e a rima única do romanceiro.

Seguindo esse raciocínio, a silva de rima toante seria apenas uma flexibilização do romance⁵⁷: baseada no esquema rímico deste, a silva ganhava em flexibilidade, “podendo o andamento do poema oscilar desde a equilibrada brevidade do hexassílabo até a contida elegância do decassílabo”⁵⁸. Assim, “esse novo ritmo tinha que resultar a Machado mais vantajoso que o do romance porque, sendo por vezes longo, por vezes curto, podia representar, com maior exatidão, as variantes no *tempo* emocional do poeta; servir, por assim dizer, como uma espécie de sístole e diástole de sua respiração espiritual. Ademais, pela alternância caprichosa dos metros, a distância entre as rimas deixava de ser fixa, podendo desse modo o poeta encolher ou estirar essa distância segundo o ritmo interior emocional”⁵⁹.

⁵⁵ Adotamos neste trabalho a contagem portuguesa, que considera como última sílaba do verso a última tônica.

⁵⁶ Zubiria, *op.cit.*, p. 178.

⁵⁷ Um dado que corrobora essa hipótese é o fato de que Machado também flexibiliza uma outra forma de origem medieval, o *zéjel*, reduzindo-o ao seu traço essencial, a *volta unissonante*, no poema *Sueño Infantil*.

⁵⁸ Cf. nota 55.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 180.

Com isso, Machado estaria, em consonância com sua atividade de “folclorista, aprendiz”, realizando um trabalho consciente e reflexivo sobre o material tomado da tradição poética espanhola, trabalho de recriação e ampliação, coerente com sua visão do romance, não como um simples molde formal, mas como algo de natureza essencialmente viva, e sujeito a perenes transformações de acordo com a sensibilidade de quem o manipulasse. Assim, mantendo, mesmo em obras de fatura formal diversa, tantas características em comum com os poemas do romancero, Machado soube revitalizá-lo, conferindo-lhe um tom mais íntimo e um andamento mais fluido, ou seja, tornou o romance um instrumento ainda mais adequado para exprimir sua visão singular do mundo e seus delicados estados de alma.

A recepção da obra de Machado no Brasil

Poema a Antonio Machado

Contigo, Antonio, Antonio Machado,
contigo quisera passear,
por manhã de serra, por noite de rio,
por nascer de luar.

Palavras calmas que fosses dizendo,
seriam folhas movidas no ar.
Tu eras a árvore, a árvore, Antonio,
com sua alma preliminar.

Palavras tristes que não me dissesses,
sentidas ao vento, por outro lugar,
os deuses dos campos as recolheriam,
para as transformar.

Tu eras a árvore andando na terra,
com raízes vivas, pássaros a cantar.
Contigo, contigo, Antonio Machado,
fora bom passear.

Por montes e vales ir andando, andando,
e, entre caçadores que vão a caçar,
ouvir teus lebréus perseguindo a lua,
corça verde, no ar.

(Cecília Meireles, *Mar Absoluto*)

Uma reflexão acerca da recepção crítica da obra de Antonio Machado no Brasil só chegaria a resultados cabais se tivesse como base uma pesquisa exaustiva de artigos, revistas e livros publicados a partir do início do século XX, quando se inicia a produção do poeta espanhol. Na ausência desse trabalho preliminar, podemos formular apenas algumas hipóteses para tentar compreender os motivos do pequeno destaque conferido em nosso país a uma obra de tamanha relevância na literatura espanhola e europeia.

Em primeiro lugar, note-se que a idéia de que a proximidade entre as duas línguas tenha tornado prescindíveis as traduções é enganosa; obras como as de Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez e Julio Cortázar, escritas predominantemente em prosa (o que teoricamente tornaria sua leitura mais fácil do que a de textos em verso), têm sido largamente traduzidas para o português nas últimas décadas. Por outro lado, a tradução de toda a obra poética de García Lorca foi recentemente publicada⁶⁰.

O predomínio da influência francesa e americana no Brasil certamente contribuiu para que os tradutores não voltassem seus olhos para a poesia espanhola moderna. Deve-se lembrar, no entanto, que há traduções recentes publicadas no Brasil da poesia moderna italiana, da alemã, e até mesmo da grega, que não se concentram apenas em um autor⁶¹. Como explicar o fato de que uma poesia que ostenta nomes como Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Pedro Salinas e Rafael Alberti restrinja-se, aos olhos brasileiros, ao de García Lorca?

Provavelmente essa situação tem suas raízes no intercâmbio restrito entre Espanha e Portugal, países que, não obstante sua proximidade geográfica (ou talvez devido a ela), apresentam um histórico afastamento artístico. Na introdução à sua **Antologia da poesia espanhola contemporânea**, de 1985, José Bento considera que sua obra preenche uma lacuna na formação do leitor português, “de um modo geral afastado da literatura espanhola”⁶². É curioso notarmos que na relação das traduções da obra de Antonio Machado citadas por

⁶⁰ Federico García Lorca, **Obra poética completa**, São Paulo, Martins Fontes, 1996 (tradução de William Agel de Mello).

⁶¹ Há traduções recentes da obra de Kostantinos Kaváfis (Nova Fonteira, 1982) e Giorgos Seféris (Nova Alexandria, 1995), Georg Trakl e Paul Celan (Iluminuras, 1994 e 1999), Eugenio Montale e Salvatore Quasimodo (Record, 1997 e 1999), entre vários outros exemplos.

⁶² *Op. cit.*, p. 9.

Oreste Macrì em **Poesía y prosa**⁶³, que se estende por sete páginas, embora figurem obras em russo, árabe, croata e húngaro, não há nenhum exemplo de tradução para o português.

As traduções de que tivemos conhecimento⁶⁴ apresentam dois problemas que procuramos resolver com este trabalho: o primeiro é o fato de que somente uma delas chega a ser representativa da variedade da obra de Machado, uma vez que todas as demais privilegiam ora os poemas intimistas, ora os de cunho filosófico, de acordo com a predileção do tradutor; o segundo, a freqüente transformação dos poemas de Machado, quase todos escritos em metros regulares e rimados, em textos de métrica irregular e muitas vezes sem rima.

Wilton Marques, em **Transverso: coletânea de poemas traduzidos**⁶⁵, apresenta quatro poemas de Machado transpostos para o português — três pertencentes à vertente intimista da obra machadina, e um do grupo dos *Proverbios y cantares*. Em dois deles não se mantém a rima toante; no último, o célebre *Caminante, son tus huellas*, o ritmo regular dos heptassílabos é substituído por um ritmo frouxo, em que se alternam indiscriminadamente versos de sete e oito sílabas poéticas.

A antologia da obra poética de Machado presente em **Poesia do século XX**⁶⁶, de Jorge de Sena, tampouco preserva a regularidade de métrica e rima dos poemas originais. Ademais, dos quinze poemas escolhidos pelo antologista, dez pertencem à última fase do poeta: nove foram retirados de **Nuevas canciones**, e um, da produção “apócrifa” de Abel Martín. Privilegia-se, assim, a vertente filosófica da poesia machadiana, não obstante o fato de ela representar (numérica e qualitativamente) uma parcela menos importante de sua produção.

O conjunto dos 31 poemas traduzidos por José Bento em **Antologia da poesia espanhola contemporânea**, embora seja mais representativo e variado que os anteriores, privilegia a poesia intimista, da qual provém cerca de metade dos poemas escolhidos. Como nas outras traduções, a métrica dos versos é freqüentemente alterada, e a rima, embora se mantenha na maior parte das composições, desaparece em alguns versos. A **Antologia poética**, traduzida pelo mesmo autor, é sem dúvida o conjunto mais representativo de textos

⁶³ V. 1, pp. 289-295.

⁶⁴ Conforme pesquisa que contemplou as seguintes bibliotecas: Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca Pública de Braga, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, bibliotecas do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, da Universidade Estadual de Campinas, da Universidade de São Paulo e da Pontifícia Universidade Católica de Campinas e do Rio de Janeiro.

⁶⁵ Campinas, Editora da Unicamp, 1988, pp. 39-49.

⁶⁶ **Poesia do século XX (de Thomas Hardy a C.V. Cattanco)**, Porto, Ed. Inova, 1973.

de Machado vertidos para o português, apresentando poemas de todas as fases de sua produção; não obstante, a irregularidade métrica e rítmica apontada acima se mantém.

Entre os grandes poetas brasileiros, para quem o caráter mais moderno e vanguardista dos versos de Lorca sem dúvida teve um apelo maior do que a simplicidade e o tom íntimo de Machado, deve-se ressaltar o caso de Manuel Bandeira. Embora reconheça, em **Noções de história das literaturas**, que Machado é “o mais notável dos autores do renascimento poético castelhano”⁶⁷ do início do século XX, traduziu deste apenas uma canção, ao passo que da “poesia pura e concentrada”⁶⁸ de Juan Ramón Jiménez traduziu 32 obras.

Talvez a obra poética brasileira que mais se aproxime da de Machado seja a de Cecília Meireles: a fluidez de dicção, o tom íntimo e melancólico, a composição tradicional, de raiz quinhentista, além dos temas predominantes da solidão e da morte, são características comuns às duas obras. Seu poema dedicado a Machado revela uma predileção sobretudo pela primeira fase da poesia machadiana, em que a paisagem e as “palavras tristes” do poeta fundem-se harmoniosamente.

Por fim, o caso de outro grande poeta brasileiro, Vinicius de Moraes, é sintomático: a única referência a Machado em sua obra é uma epígrafe para um poema dedicado à morte de Lorca⁶⁹. De todo modo, estas observações não são exaustivas nem tampouco definitivas, podendo ser contestadas por uma pesquisa mais extensa acerca da influência da literatura espanhola sobre o modernismo brasileiro, tão visível em escritores do porte de João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes, além dos poetas citados acima.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 152.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *A morte de madrugada*, in **Poesia completa e prosa**, p. 373.

Sobre a tradução e a escolha dos poemas

Esta tradução procurou conservar no texto em português os aspectos formais que Machado privilegiou em seus poemas a fim de fazer com que eles se aproximassem de sua visão temporal da poesia. Atermo-nos a uma tradução literal, “palavra por palavra”, seria uma opção por aquilo que o autor condenou com tanta veemência nos seus escritos sobre poesia: a concepção desta como mero jogo de conceitos.⁷⁰

A reprovação de Machado aos poetas que não se utilizavam dos “artifícios do ritmo”⁷¹ e a consideração da rima como um recurso de grande efeito para a conjugação de sensação e lembrança (“o encontro, mais ou menos reiterado, de um som com a lembrança de outro”⁷² ajudaria o poema a captar mimeticamente o fluxo temporal) são características de sua teoria poética com ecos em sua própria produção, em que são muito raros os poemas de verso branco ou livre. Tendo isso em vista, procuramos manter, em cada texto traduzido, o mesmo padrão rítmico e rímico utilizado pelo autor.

Nos romances, por exemplo, tentamos manter o verso heptassílabo e a rima única, por entendermos que se trata de marcas formais características, que não só conferem unidade ao poema, mas também remetem a uma longa tradição literária espanhola e contribuem para o sentido dos versos, muitas vezes fortemente ligado à passagem do tempo, com suas recorrências e transformações. Na silva de rima toante, forma utilizada com maior frequência por Machado, a alternância entre os versos de seis e dez sílabas, que marca frequentemente uma mudança emocional, confere ao poema uma fluidez e uma oscilação rítmica que dificilmente se reproduziriam numa tradução em versos livres.

⁷⁰ “Pensar logicamente é abolir o tempo, supor que ele não existe, criar um movimento alheio à mudança, discorrer entre razões imutáveis(...). Mas ao poeta não é permitido pensar fora do tempo, porque pensa sua própria vida, que não é, fora do tempo, absolutamente nada.” (Prefácio à **Antologia de poetas españoles contemporáneos** de Gerardo Diego (*in Poesías Completas*)).

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

Há casos ainda mais específicos, como o poema *El crimen fue en Granada*, escrito em homenagem a García Lorca, em que versos heptassílabos aproximam a silva machadiana do **Romancero gitano**, ou o poema *Las moscas*, em que, através dos *enjambements*, da pontuação, das repetições de palavras e da interposição de alguns versos quebrados entre os redondilhos, Machado sugere o próprio movimento das moscas. No caso desses poemas, ignorar ou alterar de forma arbitrária seu padrão rítmico seria claramente renunciar a uma parcela importante de seu significado.

Com relação à rima consoante, no entanto, houve uma maior flexibilidade, já que em alguns casos optamos por substituí-la no texto em português por uma rima toante. Essa opção justifica-se pela própria obra de Machado, em que este último tipo de rima predomina largamente. Um outro motivo que justifica tal flexibilidade é a tradicional e ininterrupta utilização da rima toante na literatura espanhola; ao contrário do que ocorreu na tradição literária de língua portuguesa, ela ali manteve, ao longo dos séculos, um prestígio equivalente ao da rima consoante. A título de exemplo, observe-se que duas das maiores influências na poesia de Machado, a obra de Gustavo Bécquer e o *romanceiro*, utilizam quase exclusivamente a rima toante.

É digno de nota o fato de que a revalorização da rima toante que ocorre na literatura brasileira a partir do século XX, na obra de muitos de nossos maiores poetas (Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto), se é em parte uma conseqüência das tentativas de flexibilizar a rima tradicional iniciadas pelos simbolistas franceses⁷³ no final do século XIX, deve-se também em grande parte ao contato com a literatura espanhola, refletido em obras como o **Romanceiro da Inconfidência e Sevilha andando**.

Contudo, nossa tentativa de manter nos textos em português as marcas formais que caracterizam o estilo machadiano não se restringiram aos padrões rítmicos e rítmicos utilizados em seus poemas. Procuramos reproduzir também sua concisão verbal; a simplicidade de sua expressão, que evita deliberadamente palavras e construções sintáticas rebuscadas; a nitidez e a sobriedade que caracterizam suas descrições; o caráter indireto e alusivo de muitos de seus versos, indissociável da atmosfera de mistério que os envolve; e (talvez o elemento mais dificilmente reprodutível) as variações no tom dos poemas, ora suave e melancólico, ora fortemente irônico, ora esperançoso, ora resignado.

Uma antologia implica sempre certo grau de arbitrariedade, necessariamente fadado a desagradar aqueles que conheçam a obra completa tomada como ponto de partida. Os cem poemas que se apresentam nesta dissertação não representam para o antologista “os cem melhores poemas de Antonio Machado”: alguns ótimos poemas não foram traduzidos por já haver na antologia dois ou três outros de forma e temática muito semelhantes; outros apresentaram dificuldades de tradução que não soubemos resolver durante o breve período dedicado a este trabalho; outros provavelmente foram relegados a segundo plano por uma leitura que em alguns momentos talvez não tenha sido a mais perspicaz.

O objetivo desta antologia é mais modesto: propiciar ao leitor brasileiro um contato com a obra poética de Antonio Machado que lhe permita conhecer sua variedade e sua qualidade. Para isso, procuramos manter um equilíbrio entre as três partes principais em que se divide essa obra: *Soledades*, *Campos de Castilla* e *Nuevas canciones*. Da primeira, selecionamos um número relativamente homogêneo de poemas de cada subseção, exceção feita a *Galerías*, que a crítica reconhece unanimemente como o ápice de *Soledades*, de que escolhemos um número maior de composições, e a *Varia*, de que, por sua extensão reduzida, selecionamos apenas um poema.

Como o conjunto de *Campos de Castilla* é menos homogêneo, a definição dos poemas mais representativos desta seção torna-se um pouco mais complexa. De um modo geral, há quatro grandes vertentes nesta obra: os poemas de inspiração social e nacionalista, centrados na paisagem castelhana; as obras produzidas como resposta lírica para a morte de sua esposa, Leonor; os *Proverbios y cantares* e as *Parábolas*, em que começa a se insinuar o interesse cada vez mais acentuada de Machado pelas indagações filosóficas; por fim, os *Elogios*, em que o autor busca se filiar aos intelectuais que o antecederam e aos escritores de sua geração. Ainda que essa última vertente seja muito importante para situarmos Machado no contexto da literatura espanhola do período, fornecendo elementos preciosos para o estudo das principais influências em sua obra, privilegiamos em nossa escolha as três outras vertentes da seção, nas quais o poeta atingiu maior qualidade artística.

No grupo dos poemas de inspiração social, preferimos os que parecem nascer de uma experiência pessoal da paisagem física e humana espanhola, em contraposição àqueles em que a retórica e os ideais da geração de 98 predominam sobre a expressão autenticamente

⁷³ Ver Massaud Moisés, **Dicionário de termos literários**, pp. 433-446.

machadiana. Dos dez poemas do chamado “ciclo de Leonor”, que ocupam simbolicamente o centro da obra poética de Antonio Machado, selecionamos sete. Dentre os *Proverbios y cantares* e as *Parábolas*, um número representativo, que no entanto não esgota sua riqueza

De *Nuevas canciones*, seção em que se aprofunda na poesia de Machado o aspecto reflexivo, priorizamos os *Proverbios y cantares*, em que essa nova vertente se apresenta em sua expressão mais condensada. Os poemas selecionados são importantes não só por permitirem uma comparação com a subseção homônima anterior, mas também porque antecipam temas e idéias que serão desenvolvidos e ampliados posteriormente na obra em prosa de Machado. Apresentamos ainda dois outros poemas de *Nuevas canciones*: um que retoma um tema já presente em *Soledades* e outro que exemplifica a utilização de uma nova forma poética na obra do escritor: o soneto.

Da fase final da obra de Antonio Machado, em que o interesse crescente pela filosofia coincide com uma produção poética mais escassa e de menor qualidade, selecionamos seis poemas que ilustram sua “obra apócrifa”, quatro deles atribuídos a Abel Martín, para quem Machado esboçou não apenas uma biografia, mas também uma complexa metafísica. Por fim, esta antologia oferece um exemplo das *Poesías de la guerra*, em que o poeta se esforça para estar “à altura dos acontecimentos”, oferecendo uma resposta lírica para um dos inúmeros acontecimentos violentos que caracterizaram a Guerra Civil iniciada em 1936.

De forma geral, este trabalho buscou contemplar todas as vertentes poéticas em que a obra de Machado alcançou sua melhor expressão: a silva de rima toante inspirada em Bécquer; a canção vaga e melancólica; a copla de caráter sentencioso ou filosófico; o poema longo ou breve inspirado na paisagem castelhana; o romance íntimo; a parábola poética; o soneto reflexivo; o poema social; a composição de tom leve e coloquial. Exceção notável é o longo romance *La tierra de Alvargonzález*, exemplo único na obra do poeta, ausente desta antologia porque seus 712 versos inevitavelmente comprometeriam o equilíbrio almejado por nosso trabalho.

Advertência

A produção poética de Antonio Machado apresenta uma peculiaridade que tive de levar em conta ao organizar os textos selecionados para esta antologia: as repetidas refundições a que ele submeteu sua obra. Após publicar **Soledades** em 1903, Machado apresenta em 1907 **Soledades. Galerías. Otros Poemas**, em que, dos 42 poemas presentes no primeiro livro, 13 são suprimidos e outros 66 acrescentados. Há, além disso, uma série de mudanças nos poemas mantidos: retiram-se títulos, troca-se a ordem em que aparecem, mudam-se alguns versos.

Com **Campos de Castilla**, publicado em 1912, ocorre processo semelhante: em 1917 Machado publica a primeira edição de suas **Poesías completas**, na qual, na seção intitulada *Campos de Castilla*, além dos poemas já publicados anteriormente sob essa rubrica, acrescentam-se vários outros relativos à sua produção surgida durante esses cinco anos. Como ocorrera anteriormente, há alterações na ordem e no conteúdo dos poemas.

Após **Nuevas canciones**, de 1924, Machado não publicará mais nenhum livro de poemas; limitar-se-á a acrescentar composições nas sucessivas edições das **Poesías completas** (1928, 1933, 1936) ou a publicar em revistas alguns poemas que se reunirão após sua morte.

Tendo isso em vista, adotaremos nesta antologia a organização feita por Oreste Macri em sua edição da **Poesía y prosa**, que, por sua vez, teve como ponto de partida a última edição das **Poesías completas** publicada por Machado em vida (em 1936). Neste livro, os poemas estão divididos nas seguintes seções:

Soledades (1899-1907)

Del camino

Canciones

Humorismos, fantasias, apuntes / Los grandes inventos

Galerías

Varia

Campos de Castilla (1907-1917)

Elogios

Nuevas canciones (1917-1930)

De un cancionero apócrifo (1924-1936)

Poesías sueltas

Dividimos, para fins didáticos, os poemas de *Campos de Castilla* em três subseções inexistentes em **Poesía y prosa**: “*Poemas espanbóis*”; o “*Ciclo de Leonor*” e *Proverbios y cantares*. Pelo mesmo motivo, o conjunto de *Nuevas canciones* foi dividido em duas partes: *Proverbios y cantares* e *Outros poemas*. A única alteração na ordem dos poemas diz respeito ao *Poema de un día*, que na edição organizada por Macrí aparece depois dos poemas dedicados a Leonor.

Antologia

Soledades (1899-1907)

Soledades e Del camino

Estes poemas que representam o início da produção de Antonio Machado trazem vários elementos que voltarão a surgir, não apenas em seu primeiro livro publicado, mas ao longo de toda a sua obra: o tom melancólico e contido; o diálogo como elemento estruturador da composição; as imagens do caminho, da tarde, da mulher misteriosa, do campo, do jardim e da fonte; a dolorosa contradição entre o visível e o invisível, entre o que os olhos vêem e o que o coração sonha.

Analisando-se os temas predominantes nestes poemas — solidão, melancolia, sonho, desilusão — bem como seu marcado tom sentimental, torna-se evidente a influência da poesia romântica, sobretudo a de Bécquer, que ecoa tanto nas escolhas vocabulares e na hábil utilização da silva de rima toante, quanto na imagem evanescente da figura feminina e no tema da incomensurabilidade da alma humana, tão caros ao poeta romântico sevilhano. A imagem da morte como virgem em busca de um esposo, ora próxima, ora esquiva, e a escolha da noite, caracterizada como “velha amada” compreensiva e onividente, para oráculo das inquietações metafísicas, são outros elementos que nos remetem a uma atmosfera muito próxima à do Romantismo.

O poema *Amada, el aura dice* sintetiza as duas marcas predominantes deste primeiro livro de Machado: em primeiro lugar, o sentimento de “uma ausência essencial, irremediável”⁷⁴, já anunciado pelo próprio título da obra, **Soledades**, indissociável da visão pessimista do amor, que figura em sua lírica quase sempre marcado “pelo selo do impossível, do fracasso, da frustração”⁷⁵. Em segundo, a reflexão sobre a morte e seu caráter ambíguo, ora ameaçador e sombrio, ora calmo e apaziguador.

⁷⁴ Bernard Sesé, **Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador**, p. 80.

⁷⁵ Cf. Vicente Tusón, **Poesías escogidas**, p. 23.

Por fim, deve-se atentar para a densa carga simbólica presente em imagens como a da fonte, tradicionalmente associada à idéia de um perpétuo rejuvenescimento, de uma regeneração espiritual; da tarde, que enfatiza a passagem irreparável do tempo; e do caminho, que corresponde à visão de Machado da vida como um processo contínuo, uma perpétua busca. No último poema deste grupo, a imagem do “labirinto de espelhos” evoca o itinerário tortuoso a que o homem se vê condenado em sua busca por si mesmo, idéia retomada em outros poemas sob a forma de “sendas tortuosas”, “funda cripta da alma”, “caminhos labirínticos” e, sobretudo, “galerias”.

Associada a essa visão simbólica dos objetos e da natureza, nota-se nos poemas de Machado uma constante fusão entre o poeta e a paisagem: ele sonha os caminhos, e o campo, por sua vez, detém-se e medita; a noite e o vento são testemunhas de sua solidão; a tarde de primavera contempla e é contemplada pelo poeta. O silêncio tem um caráter duplo: se por um lado acentua o sentimento de solidão e desamparo, por outro “é propício ao diálogo com as coisas”⁷⁶ e torna possível a comunicação entre o homem e os elementos não humanos, como o sino, a aura e a montanha.

⁷⁶ Bernard Sesé, *op. cit.*, p. 82.

*El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro...*

*Es una tarde clara,
casi de primavera,
tibia tarde de marzo
que el hálito de abril cercano lleva;
y estoy solo, en el patio silencioso,
buscando una ilusión cándida y vieja:
alguna sombra sobre el blanco muro,
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera.*

*En el ambiente de la tarde flota
ese aroma de ausencia,
que dice al alma luminosa: nunca,
y al corazón: espera.*

*Ese aroma que evoca los fantasmas
de las fragancias vírgenes y muertas.*

*Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías*

*el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas.*

*Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan...*

*Sí, te conozco, tarde alegre y clara,
casi de primavera.*

O limoeiro lânguido suspende
um ramo pálido, cheio de poeira,
sobre a magia límpida da fonte,
e sonham ao fundo dela
os frutos de ouro...

É uma tarde clara,
quase de primavera,
morna tarde de março,
que o hálito de abril vizinho leva;
e estou só, neste pátio silencioso,
buscando uma ilusão cândida e velha:
alguma sombra sobre o muro branco,
recordações no peitoril de pedra
da fonte adormecidas, ou, no vento,
algum vagar de túnica ligeira.

No ambiente da tarde vai pairando
esse aroma de ausência,
que diz à alma luminosa: nunca,
e ao coração: espera.

Esse aroma repleto de fantasmas
de mil fragrâncias mortas e inocentes.

Sim, te recordo, tarde alegre e clara,
quase de primavera,
tarde sem flores, quando me trazias

o perfume suave e bom da menta
e da boa alfavaca,
que tinha minha mãe nas jardineiras.

Me viste mergulhar minhas mãos puras
nesta fonte serena,
para alcançar os frutos encantados
que hoje no fundo d'água devaneiam...

Sim, te conheço, tarde alegre e clara,
quase de primavera.

*Yo voy soñando caminos
en la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...
¿Adonde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero,
a lo largo del sendero...
— La tarde cayendo está —.
“En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón.”*

*Y todo el campo un momento
se queda, mudo e sombrío,
meditando. Suenan el viento
en los álamos del río.*

*La tarde más se oscurece;
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.*

*Mi cantar vuelve a plañir:
“Aguda espina dorada,
quien te pudiera sentir
en el corazón clavada.”*

Eu vou sonhando caminhos
pela tarde. Ah, os outeiros
dourados, os verdes pinhos,
os poeirentos azinheiros!...
Aonde o caminho irá?
Eu vou cantando, andarilho,
pela vereda que trilho...
— a tarde caindo está.
“No meu coração trazia
o espinho de uma paixão;
consegui tirá-lo um dia:
já não sinto o coração.”

E todo o campo um momento
se detém, mudo e sombrio,
meditando. Soa o vento
junto aos álamos do rio.

A tarde mais se escurece;
e o caminho que serpeia
e debilmente branqueia
se turva e desaparece.

Meu cantar torna a se ouvir:
“Agudo espinho dourado,
quem te pudera sentir
no coração encravado.”

*Amada, el aura dice
tu pura veste blanca...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!*

*El viento me ha traído
tu nombre en la mañana;
el eco de tus pasos
repite la montaña...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!*

*En las sombrías torres
repican las campanas...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!*

*Los golpes del martillo
dicen la negra caja;
y el sitio de la fosa,
los golpes de la azada...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!*

Amada, esta aura conta
da tua pura veste alva...
Não te verão meus olhos;
meu coração te aguarda!

No vento me chegou
teu nome esta manhã;
o eco dos teus passos,
repetem-no as montanhas...
Não te verão meus olhos;
meu coração te aguarda!

No campanário escuro
todos os sinos plangem...
Não te verão meus olhos;
meu coração te aguarda!

Os golpes do martelo
do negro esquife falam;
do chão da sepultura
as batidas da enxada...
Não te verão meus olhos;
meu coração te aguarda!

*Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados,
ni de quien haya entreabierto
tu lecho inhospitalario.*

.....
*Detén el paso, belleza
esquiva, detén el paso.
Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios.*

Sempre fugitiva e sempre
junto a mim, em negro manto
mal coberto o desdenhoso
gesto de teu rosto pálido.
Não sei aonde vais, nem onde
tua virgem beleza tálamo
busca na noite. Não sei
que sonhos fecham tuas pálpebras,
nem de quem tenha entreaberto
a tua inóspita cama.

.....

Detém a marcha, beleza
esquiva, detém a marcha.
Beijar quisera eu a amarga,
amarga flor de teus lábios.

*Arde en tus ojos un misterio, virgen
esquiva y compañera.*

*No sé si es odio o es amor la lumbre
inagotable de tu aljaba negra.*

*Conmigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.*

*—¿Eres la sed o el agua en mi camino?
Dime, virgen esquiva y compañera.*

Arde em teus olhos um mistério, virgem
esquiva e companheira.

Não sei se é ódio ou se é amor o lume
inesgotável da tua aljava negra.

Irás comigo enquanto lance sombra
meu corpo e em meus sapatos haja areia.

— Tu és a sede ou a água em meu caminho?
Me diz, virgem esquiva e companheira.

*Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita.*

À beira do caminho um dia nos sentamos.
Já nossa vida é tempo, e a nossa única mágoa
são as desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ela virá à hora marcada.

*¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado, y sólo
con mi fantasma dentro,
mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las voces de todos los misterios,
dime, si sabes, vieja amada, dime
si son mías las lágrimas que vierto!
Me respondió la noche:
Jamás me revelaste tu secreto.
Yo nunca supe, amado,
si eras tú ese fantasma de tu sueño,
ni averigüé si era su voz la tuya,
o era la voz de un histrión grotesco.*

*Dije a la noche: Amada mentirosa,
tú sabes mi secreto;
tú has visto la honda gruta
donde fabrica su cristal mi sueño,
y sabes que mis lágrimas son mías,
y sabes mi dolor, mi dolor viejo.*

*¡Oh! Yo no sé, dijo la noche, amado,
yo no sé tu secreto,
aunque he visto vagar ese que dices*

*desolado fantasma, por tu sueño.
Yo me asomo a las almas cuando lloran
y escucho su hondo rezo,
humilde y solitario,
ese que llamas salmo verdadero;
pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco.*

*Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos.*

Ó, diz-me, noite amiga, velha amada,
que o painel dos meus sonhos me apresentas
sempre deserto e desolado, e só
com meu fantasma dentro,
minha árdua sombra triste
sobre as estepes, sob o sol ardente,
ou sonhando amarguras
junto às vozes de todos os mistérios,
diz-me, se sabes, velha amada, diz-me
se são minhas as lágrimas que verto!

Me respondeu a noite:

Jamais me revelaste teu segredo.
Eu nunca soube, amado,
se o fantasma em teu sonho era tu mesmo,
nem descobri se a voz dele era a tua
ou se era a voz de um histrião grotesco.

Eu disse à noite: Amada mentirosa,
conheces meu segredo;
tu viste a funda gruta
onde meu sonho seu cristal engendra,
e sabes que são minhas minhas lágrimas,
e minha dor antiga, tu a conheces.

Oh! Eu não sei, me disse a noite, amado,
não sei do teu segredo,
embora eu tenha visto esse, que dizes

pobre fantasma, ir por teu sonho adentro.
Eu vou até as almas quando choram
e ouço a profunda prece,
humilde e solitária,
essa que chamas salmo verdadeiro;
mas nas abóbadas profundas da alma
não sei se o pranto é uma voz ou um eco.

Para escutar a queixa de teus lábios
em teu sonho busquei-te,
e ali te vi vagando num obscuro
labirinto de espelhos.

Canciones

O grupo das três *canciones* reúne composições em que a musicalidade tênue dos versos se harmoniza perfeitamente com o clima das narrativas, delicadas e misteriosas. O tema das duas irmãs ganha dois aspectos distintos: no primeiro romance, está ligado sobretudo à passagem do tempo. A sucessão de três momentos temporais distintos, com as transformações inevitáveis que se sucedem, é marcada pelo poeta através das imagens do balcão florido, da roca e da agulha, que permanecem do início ao fim da narrativa, mas que, através de sua permanência, apontam inevitavelmente para a ausência das irmãs às quais estavam ligados na primeira imagem do poema. No segundo, as abundantes metáforas ligadas à natureza, as imagens raras, a marcante sensualidade, o caráter lúdico e a dubiedade, fazem com que ele destoe da produção machadiana e antecipe em alguns aspectos os futuros romances de García Lorca.

Ainda a respeito do primeiro poema, a técnica alusiva utilizada por Machado se assemelha ao modo como a irmã mais velha se exprime: o simples fato de apontar para cada objeto já é suficiente para que se entenda o que ocorreu, assim como o simples gesto de se olhar no espelho, presente na última estrofe do poema, basta para que um sentido de melancolia e angústia impregne todo o poema.

Note-se ainda a contradição entre as imagens da paisagem primaveril, com suas tardes “alegres” e “claras”, e a tristeza dos acontecimentos, que remete à contradição entre o tempo natural, cíclico e renovável, e o humano, cujo significado está sempre associado à perda e à morte. Essa contradição é retomada no terceiro romance, em que o diálogo com a tarde primaveril evidencia a oposição entre a singularidade da experiência individual e a sabedoria cíclica e impessoal da natureza

*Abril florecía
frente a mi ventana.
Entre los jazmines
y las rosas blancas
de un balcón florido,
vi las dos hermanas.
La menor cosía,
la mayor hilaba ...
Entre los jazmines
y las rosas blancas,
la más pequeñita,
risueña y rosada
—su aguja en el aire—,
miró a mi ventana.*

*La mayor seguía
silenciosa y pálida,
el huso en su rueca
que el lino enroscaba.
Abril florecía
frente a mi ventana.*

*Una clara tarde
la mayor lloraba,
entre los jazmines
y las rosas blancas,
y ante el blanco lino*

que en su rueca hilaba.
—¿Qué tienes —le dije—
silenciosa pálida?
Señaló el vestido
que empezó la hermana.
En la negra túnica
la aguja brillaba;
sobre el velo blanco,
el dedal de plata.
Señaló a la tarde
de abril que soñaba,
mientras que se oía
tañer de campanas.
Y en la clara tarde
me enseñó sus lágrimas...
Abril florecía
frente a mi ventana.

Fue otro abril alegre
y otra tarde plácida.
El balcón florido
solitario estaba...
Ni la pequeñita
risueña y rosada,
ni la hermana triste,
silenciosa y pálida,
ni la negra túnica,
ni la toca blanca...
Tan sólo en el huso
el lino giraba

*por mano invisible,
y en la oscura sala
la luna del limpio
espejo brillaba...
Entre los jazmines
y las rosas blancas
del balcón florido,
me miré en la clara
luna del espejo
que lejos soñaba...
Abril florecía
frente a mi ventana.*

Abril florescia
defronte à varanda.
Em meio aos jasmims
e entre as rosas brancas
de um balcão florido,
vi as irmãs sentadas.
Cosia a mais jovem,
a outra fiava...
Em meio aos jasmims
e entre as rosas brancas,
a mais juvenzinha,
risonha e rosada
— a agulha suspensa —
olhou minha varanda.

Seguia a mais velha,
silenciosa e pálida,
o fuso na roca
que o linho enroscava.
Abril florescia
defronte à varanda.

Numa clara tarde
uma irmã chorava,
em meio aos jasmims
e entre as rosas brancas,
e ante o branco linho

que na roca fiava.
— Que tens? — perguntei-lhe—,
silenciosa e pálida?
Apontou o vestido
que a outra começara.
Em sua negra túnica
a agulha brilhava;
sobre o branco véu,
o dedal de prata.
Apontou a tarde
de abril que sonhava,
enquanto se ouvia
os sinos dobrarem.
E na clara tarde
me mostrou suas lágrimas...
Abril florescia
defronte à varanda.

Outro abril alegre
e outra tarde plácida.
O balcão florido
solitário estava...
Nem a juvenzinha
risonha e rosada,
nem sua irmã triste,
silenciosa e pálida,
nem a negra túnica,
nem a touca alva...
Apenas no fuso
o linho girava

por mão invisível,
e na escura sala
a face do límpido
espelho brilhava...
Em meio aos jasmims
e entre as rosas brancas
do balcão florido,
olhei-me no claro
semblante do espelho
que longe sonhava...
Abril florescia
defronte à varanda.

Inventario galante

*Tus ojos me recuerdan
las noches de verano,
negras noches sin luna,
orilla al mar salado,
y el chispear de estrellas
del cielo negro y bajo.*

*Tus ojos me recuerdan
las noches de verano.*

*Y tu morena carne,
los trigos requemados,
y el suspirar de fuego
de los maduros campos.*

*Tu hermana es clara y débil
como los juncos lánguidos,
como los sauces tristes,
como los linos glaucos.*

*Tu hermana es un lucero
en el azul lejano...*

*Y es alba y aura fría
sobre los pobres álamos
que en las orillas tiemblan
del río humilde y manso.*

*Tu hermana es un lucero
en el azul lejano.*

*De tu morena gracia,
de tu soñar gitano,
de tu mirar de sombra
quiero llenar mi vaso.
Me embriagaré una noche
de cielo negro y bajo,
para cantar contigo,
orilla al mar salado,
una canción que deje
cenizas en los labios...
De tu mirar de sombra
quiero llenar mi vaso.*

*Para tu linda hermana
arrancaré los ramos
de florecillas nuevas
a los almendros blancos,
en un tranquilo y triste
alborear de marzo.
Los regaré con agua
de los arroyos claros,
los ataré con verdes
junquillos del remanso...
Para tu linda hermana
yo haré un ramito blanco.*

Inventário galante

Os teus olhos me lembram
as noites de verão,
negras noites sem lua,
perto do mar salgado,
e o faiscar de estrelas
do céu escuro e baixo.

Os teus olhos me lembram
as noites de verão.

Tua carne morena,
os trigos requeimados,
e o suspirar de fogo
dos já maduros campos.

Tua irmã é clara e débil
como os juncos exaustos,
como os salgueiros tristes,
como os caniços glaucos.

Tua irmã é um vaga-lume
junto ao azul distante.

É aurora e aura fria
sobre os lânguidos álamos
que pelas margens tremem
do rio humilde e manso.

Tua irmã é um vaga-lume
junto ao azul distante.

De tua morena graça,
de teu sonhar cigano,
de teu olhar de sombra
quero encher minha taça.
Me embriagarei uma noite
de céu escuro e baixo,
para cantar contigo
perto do mar salgado
uma canção que deixe
cinzas em nossos lábios...
De teu olhar de sombra
quero encher minha taça.

Pra tua linda irmã,
arrancarei os galhos
das florezinhas novas
de amendoeiras brancas
em um tranqüilo e triste
alvorecer de março.
E os regarei com água
dos arroios mais claros,
os atarei com verdes
junquinhos do remanso...
Pra tua linda irmã,
trarei um galho branco.

*Me dijo una tarde
de la primavera:
Si buscas caminos
en flor en la tierra,
mata tus palabras
y oye tu alma vieja.
Que el mismo albo lino
que te vista, sea
tu traje de duelo,
tu traje de fiesta.
Ama tu alegría
y ama tu tristeza,
si buscas caminos
en flor en la tierra.
Respondí a la tarde
de la primavera:
Tú has dicho el secreto
que en mi alma reza:
yo odio la alegría
por odio a la pena.
Mas antes que pise
tu florida senda,
quisiera traerte
muerta mi alma vieja.*

Disse-me uma tarde
de uma primavera:
“Se buscas caminhos
em flor sobre a terra,
mata tuas palavras
e ouve tua alma velha.
Que o mesmo alvo linho
que te veste seja
teu traje de luto,
teu traje de festa.
Ama tua alegria
e ama tua tristeza
se buscas caminhos
em flor sobre a terra.”

Respondi à tarde
dessa primavera:
“Disseste o segredo
que em minha alma reza:
odeio a alegria
por ódio à tristeza.
Mas antes que pise
tua flórea vereda
quisera trazer-te
morta a alma velha.”

Humorismos, fantasías, apuntes e Los grandes inventos

Como o próprio título sugere, esta seção é bem menos homogênea que as anteriores. A imagem do “primeiro tédio” infantil, que une os dois primeiros poemas, está presente em vários outros de **Soledades**, como em *Recuerdo infantil* (“Uma tarde parda e fria/ de inverno. Os colegiais/ estudam. Monotonia/ da chuva nos cristais.”), em *Hastío* (“Passam as horas de tédio/ pela estância familiar,/ o amplo quarto sombrio/ onde comecei a sonhar”) e no segundo poema da seção intitulada *Varia* (“Tédio. Cacofonia/ do sempiterno piano/ que eu criança escutava/ sonhando...”), e reaparecerá ainda mais tarde num homônimo *Recuerdo infantil* atribuído a Juan de Mairena: “A criança está no quarto escuro/ onde sua mãe a fechou;/ é o poeta, o poeta puro/ que canta: o tempo, o tempo e eu!”⁷⁷.

A inutilidade da memória voluntária (bem como das imagens convencionais e genéricas, de que as *rubias olas* são exemplo) em captar o tempo passado em sua plenitude, a fusão operada pela memória entre os diferentes sentidos da percepção, o papel desempenhado pelo acaso no reencontro com as experiências passadas — todas essas características presentes na *Elegia de un madrigal*, assim como o poder evocativo de elementos aparentemente banais, como as moscas, evidenciam a influência da filosofia de Henri Bergson sobre o pensamento de Machado já em 1907.

Embora as características acima estejam presentes em *À la recherche du temps perdu*, a alusão a Proust (que, como Machado, foi aluno de Bergson) em *Los complementarios*, em que Machado afirma peremptoriamente que “tudo quanto disse M. Proust sobre a memória e as intermitências do coração está em minha *Elegia de un madrigal*”⁷⁸ é um evidente exagero, que não deve fechar nossos olhos para outros pontos de convergência entre esses escritores que sentiram dolorosamente a angústia da fuga irreparável do tempo. Assim, procuraremos salientar em outros poemas semelhanças não tão evidentes quanto as aqui notadas.

⁷⁷ Juan de Mairena, Madri, Alianza, 1995, p. 94.

⁷⁸ *Los complementarios* (Edição de Manuel Alvar), Madri, Catedra, 1996, p. 165.

Os *Consejos*, de versos curtos e sentenciosos, se tornam mais heterogênea esta seção, são um bom exemplo da unidade da obra machadiana: além de já anunciar, quanto à forma, os *proverbios y cantares* que comporão boa parte da obra futura de Machado, apresentam temas que mais tarde serão retomados e glosados pelo autor. A fugacidade do tempo e da experiência amorosa e a necessidade da busca fraterna pelo outro não só reaparecerão constantemente em **Campos de Castilla**, como se verá adiante, mas serão os temas essenciais das reflexões de Abel Martín e Juan de Mairena.

A *Glosa* aos versos de Jorge Manrique, a quem Machado considerava um dos poucos poetas espanhóis que conseguiram dar a sua obra “uma intensa e profunda impressão do tempo”⁷⁹, insere-se no contexto de revalorização dos escritores da época medieval por parte do “grupo de 98”, que os via como representantes legítimos da autenticidade nacional. Futuramente, em uma crítica à poesia barroca espanhola, Machado irá contrapor à “pobreza de intuição”, ao “artificialismo” e à “carência de graça e de temporalidade” dos versos de Gôngora a simplicidade natural e a concretude dos versos de Manrique. Essa mesma simplicidade formal e esse sentido temporal da poesia são retomados nesta “glosa”, estruturada a partir de verbos de sentido oposto: prazer e pesar, viver e morrer, fugir e voltar.

Por fim, o poema *Anoche cuando dormía* traz a imagem do encontro com Deus, tão recorrente na poesia de Machado, em que surge muitas vezes, como aqui, em meio a um ambiente onírico. De qualquer forma, isso não faz com que as metáforas utilizadas para definir essa experiência sejam tênues ou apagadas: à imagem da água da fonte, que nos remete ao “manancial da vida” de San Juan de la Cruz, mas também a vários poemas do próprio Machado, acrescenta-se a metáfora tipicamente machadiana das abelhas que, ao fabricarem a partir das “amarguras velhas” o mel espiritual, simbolizam o poder humano de transcendência; em terceiro lugar, surge a imagem luminosa e vivificante do sol, doador de vida e de consciência. A adesão de Machado, no entanto, nunca é total: lembremos que a experiência de comunhão mística se dá apenas em sonho e que, apesar das imagens vívidas e vigorosas da fonte, das abelhas e do sol, tudo é descrito somente como uma “bendita ilusão”. Note-se ainda que, embora o remate do poema ilumine o sentido das três imagens, não as esgota, uma vez que sua carga simbólica é muito rica⁸⁰.

⁷⁹ “El ‘Arte poética’ de Juan de Mairena”, **Poesías completas**, Madri, Espasa-Calpe, 1989, tomo II, p. 698.

⁸⁰ Cf. Vicente Tusón, **Poesías escogidas**, p. 83.

Las moscas

*Vosotras, las familiares,
inevitables golosas,
vosotras, moscas vulgares,
me evocáis todas las cosas.*

*¡Oh, viejas moscas voraces
como abejas en abril,
viejas moscas pertinaces
sobre mi calva infantil!*

*¡Moscas del primer hastío
en el salón familiar,
las claras tardes de estío
en que yo empecé a soñar!*

*Y en la aborrecida escuela,
raudas moscas divertidas,
perseguidas
por amor de lo que vuela,*

*—que todo es volar—, sonoras
rebotando en los cristales
en los días otoñales...
Moscas de todas las horas,*

*de infancia y adolescencia,
de mi juventud dorada;
de esta segunda inocencia,
que da en no creer en nada,*

*de siempre... Moscas vulgares,
que de puro familiares
no tendréis digno cantor:
yo sé que os habéis posado*

*sobre el juguete encantado,
sobre el librote cerrado,
sobre la carta de amor,
sobre los párpados yertos
de los muertos.*

*Inevitables golosas,
que ni labráis como abejas,
ni brilláis cual mariposas;
pequeñitas, revoltosas,
vosotras, amigas viejas,
me evocáis todas las cosas.*

As moscas

Vocês, as familiares,
inevitáveis gulosas,
vocês, ó moscas vulgares,
me evocam todas as coisas.

Ó velhas moscas vorazes
como abelhas em abril,
velhas moscas pertinazes
sobre a minha calva infantil!

Moscas do primeiro tédio
no salão familiar,
tardes claras sem remédio
em que aprendi a sonhar!

E na minha escola, à toa,
ágeis moscas divertidas,
perseguidas
por nosso amor ao que voa,

— que tudo é voar — sonoras,
rebatendo nos cristais,
nos meus dias outonais...
Moscas de todas as horas,

da infância e da adolescência,
da juventude dourada;
desta segunda inocência
que dá em não crer em mais nada,

de sempre... Moscas vulgares,
que de tão familiares
não têm um digno cantor:
sei que vocês têm pousado

sobre o brinquedo encantado,
sobre o alfarrábio fechado,
sobre o bilhete de amor,
sobre as pálpebras descidas
das falecidas.

Inevitáveis gulosas,
que não lidam como abelhas
nem brilham qual mariposas:
pequeninas, revoltosas,
vocês, ó amigas velhas,
me evocam todas as coisas.

Elegía de un madrigal

*Recuerdo que una tarde de soledad y hastío,
¡oh tarde como tantas!, el alma mía era,
bajo el azul monótono, un ancho y terso río
que ni tenía un pobre juncal en su ribera.*

*¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia
que borra el misterioso azogue del cristal!
¡Oh el alma sin amores que el Universo copia
con un irremediable bostezo universal!*

* * *

*Quiso el poeta recordar a solas,
las ondas bien amadas, la luz de los cabellos
que él llamaba en sus rimas rubias olas.
Leyó... La letra mata: no se acordaba de ellos...*

*Y un día —como tantos—, al aspirar un día
aromas de una rosa que en el rosal se abría,
brotó como una llama la luz de los cabellos
que él en sus madrigales llamaba rubias olas,
brotó, porque un aroma igual tuvieron ellos...
Y se alejó en silencio para llorar a solas.*

Elegia de um madrigal

Lembro que numa tarde de solidão e enfado,
ó tarde como tantas, era minha alma inteira,
sob o azul monótono, um largo rio parado,
que não tinha sequer um junco na ribeira.

Oh, mundo sem encanto, sentimental inópia
que apaga o misterioso mercúrio do cristal!
Oh, alma sem amores que faz do mundo cópia
com um irremediável bocejo universal!

* * *

Quis o poeta relembrar a sós
as ondas bem-amadas, o brilho dos cabelos
que ele chamava em suas rimas ondas de ouro.
Foi ler... A letra mata: não conseguiu revê-los.

Num dia — como tantos — ao aspirar num dia
o aroma de uma rosa que no rosal se abria,
brotou como uma chama o brilho dos cabelos
que ele em seus madrigais chamava ondas de ouro,
brotou, porque um aroma igual sentia ao vê-los...
E se afastou para ocultar seu choro.

Consejos

I

*Este amor que quiere ser
acaso pronto será;
pero ¿cuándo ha de volver
lo que acaba de pasar?
Hoy dista mucho de ayer.
¡Ayer es Nunca jamás!*

II

*Moneda que está en la mano
quizá se deba guardar:
la monedita del alma
se pierde si no se da.*

Conselhos

I.

Este amor que sonha ser
quem sabe logo será;
mas quando regressará
o que acaba de passar?
Hoje dista muito de ontem.
Ontem já é nunca mais!

II.

Moeda que está na mão
talvez se deva guardar;
a moedinha da alma
se perde se não se dá.

Glosa

Nuestras vidas son los ríos,
que van a dar a la mar,
que es el morir. ¡*Gran cantar!*

*Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.*

*Dulce goce de vivir:
mala ciencia del pasar,
ciego huir a la mar.*

*Tras el pavor del morir
está el placer de llegar.*

*¡Gran placer!
Mas ¿y el horror de volver?
¡Gran pesar!*

Glosa

*Nossas vidas são os rios
que vão se acabar no mar,
que é o morrer. Grande cantar!*

Entre os poetas que eu amo
Manrique tem um altar.

Doce gozo de viver:
má ciência do passar,
cego fugir para o mar.

Após o horror do morrer
está o prazer de chegar.

Grande prazer!
Mas e o terror de voltar?
Grande pesar!

*Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que una fontana fluía
dentro de mi corazón.
Di, ¿por qué acequia escondida,
agua, vienes hasta mí,
manantial de nuestra vida
de donde nunca bebí?*

*Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que una colmena tenía
dentro de mi corazón;
y las doradas abejas
iban fabricando en él,
con las amarguras viejas,
blanca cera y dulce miel.*

*Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que un ardiente sol lucía
dentro de mi corazón.
Era ardiente porque daba
calores de rojo hogar,
y era sol porque alumbraba
y porque hacía llorar.*

*Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!,
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón.*

Eu ontem, quando dormia,
sonhei, bendita ilusão!,
com uma fonte que fluía
dentro do meu coração.
Por que passagem escondida,
água, vens até aqui,
manancial da nova vida
de onde eu nunca bebi?

Eu ontem, quando dormia,
sonhei, bendita ilusão!,
que uma colmeia eu trazia
dentro do meu coração;
e que as douradas abelhas
iam fabricando nele
com as amarguras velhas
doce mel e branca cera.

Eu ontem, quando dormia,
sonhei, bendita ilusão!,
que um ardente sol luzia
dentro do meu coração.
Era ardente porque dava
calores como os de um lar,
e sol, porque iluminava
e me fazia chorar.

Eu ontem, quando dormia,
sonhei, bendita ilusão!,
que era Deus o que eu trazia
dentro do meu coração.

Galerías e Varia

No poema que abre esta seção, Machado aproxima a atividade poética de uma função oracular: ao poeta caberia revelar as “verdades arcanas” que se escondem nas “galerias sem fundo” do sonho e da memória. Sua atividade, no entanto, não seria a simples reprodução das imagens ali encontradas: como as abelhas, ele deveria transformar as “dores velhas” em “mel novo”. Essa idéia completa-se e aprofunda-se em outros poemas deste mesmo grupo, em que a atividade poética é vista como trabalho alquímico que dá sentido e ordem à vida, sendo as imagens oníricas a única instância válida para o autoconhecimento.

A palavra “galerias” sugere um caminho subterrâneo, oculto, em que o poeta se aprofunda em busca de imagens e experiências que lhe revelem a própria alma. Assim, vários destes poemas estão envolvidos por um ambiente onírico, muitas vezes povoado por presenças misteriosas; reaparece também a paisagem da infância, com sua tarde tranqüila, sua horta e sua fonte, em que o poeta volta a buscar seu passado.

Algumas características já presentes em poemas anteriores aprofundam-se nesta seção: a concisão e a sutileza dos versos aumentam o poder sugestivo de suas imagens; a fusão entre o poeta e a paisagem intensifica-se até um ponto em que intimidade e exterioridade complicam-se e formam um tecido único⁸¹; a oscilação entre o desespero, a angústia em relação à morte, e a esperança trazida pelas lembranças e pela busca incessante por Deus manifesta-se em composições que se contrapõem e complementam, como *Hoy buscarás en vano* e *Y nada importa ya...*, ou *Es una tarde cenicienta y mustia* e *Y no es verdad, dolor...*

A busca por Deus, como no poema *Anoche cuando dormía*, não se dá às claras, mas “em sonhos”, “em meio à névoa”, o que naturalmente a desveste de todo otimismo gratuito e a torna angustiada e incerta. O amor, nestes poemas, continua sempre associado de alguma forma a uma situação de dor, distância ou ausência. “Suas mulheres não são arquétipos; são

⁸¹ Bartolomé de Mostaza, “El paisaje en la poesía de AM”, *apud* Antonio Sánchez Barbudo, **Los poemas de Antonio Machado**, p. 23.

seres de carne — mas sua realidade é fantasmagórica, são presenças vazias.”⁸² Tome-se como exemplo disso os poemas *Desde el umbral de un sueño me llamaron...* e *Si yo fuera un poeta*.

Ressalte-se aqui um procedimento tipicamente machadiano: a utilização pelo poeta de uma mesma imagem com conotações opostas. A criança que se perde em meio à festa, retratada em *Sueño infantil* no contexto de uma saudosa “noite de alegria”, em *Es una tarde cenicienta y mustia* se associa à figura do cão que erra sem dono e à do barco “sem naufrágio e sem estrela”, o que lhe confere um caráter de tristeza e aturdimento ausente no primeiro poema⁸³.

De forma semelhante, em *Y nada importa ya...*, a imagem das fadas, representadas no poema anterior (*Hoy buscarás en vano*) como seres malignos responsáveis pela morte dos sonhos, é retomada sob uma perspectiva oposta, como aquelas que levarão o poeta a “um jardim de eterna primavera”. Também o cenário da tarde e do jardim perde sua conotação dolorosa, com a fonte muda e a horta murcha, e transforma-se num éden promissor.

O único poema da seção *Varia* traduzido nesta antologia, *Pegasos, lindos pegasos*, poderia perfeitamente figurar em *Galerías*, uma vez que se trata de uma evocação da infância em que se oferece outro exemplo admirável de concisão e simplicidade machadianas: neste poema, sem que seja necessária qualquer palavra de lamento ou dor, cada verso se mostra carregado de melancolia, saudade e pena — elementos característicos dos poemas de *Soledades* dedicados à infância, cujas imagens estão sempre “marcadas por certa ambigüidade: a alegria, nelas, se ensombrece freqüentemente com a angústia ou a nostalgia, a tristeza impregna com freqüência a magia”⁸⁴.

⁸² Octavio Paz, “Antonio Machado”.

⁸³ A mesma imagem reaparece mais de vinte anos depois, numa carta a Guiomar: “Que alegria, Guiomar, quando te vejo! É algo tão elementar que o comparo com a da criança que, depois de ter-se perdido entre um gentio estranho, encontra sua mãe.” (Concha Espina, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, apud Antonio Sánchez Barbudo, op. cit., p. 81).

⁸⁴ Bernard Sesé, *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*, p. 121.

Introducción

*Leyendo un claro día
mis bien amados versos,
he visto en el profundo
espejo de mis sueños*

*que una verdad divina
temblando está de miedo,
y es una flor que quiere
echar su aroma al viento.*

*El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Sólo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto.*

*En esas galerías,
sin fondo, del recuerdo,
donde las pobres gentes
colgaron cual trofeo*

*el traje de una fiesta
apolillado y viejo,*

*allí el poeta sabe
el laborar eterno
mirar de las doradas
abejas de los sueños.*

*Poetas, con el alma
atenta al hondo cielo,
en la cruel batalla
o en el tranquilo huerto,*

*la nueva miel labramos
con los dolores viejos,
la veste blanca y pura
pacientemente hacemos,
y bajo el sol bruñimos
el fuerte arnés de hierro.*

*El alma que no sueña,
el enemigo espejo,
proyecta nuestra imagen
con un perfil grotesco.*

*Sentimos una ola
de sangre, en nuestro pecho,
que pasa... y sonreímos,
y a laborar volvemos.*

Introdução

Lendo num claro dia
meus bem-amados versos,
vi no profundo espelho
dos meus sonhos secretos

que uma verdade arcana
tremendo está de medo
e é uma flor que deseja
dar seu aroma ao vento.

A alma do poeta
orienta-se ao mistério.
Apenas ele pode
olhar o que está dentro,
longe, na alma, envolto
em um sol mago e espesso.

É nessas galerias,
sem fundo, do que lembra,
onde as pobres pessoas
puseram qual troféu

o traje de uma festa,
já desgastado e velho,

é lá que o poeta sabe
ver o trabalho eterno
das abelhas douradas
que nos seus sonhos erram.

Poetas, com a alma
ao fundo céu atenta,
no seu tranqüilo horto
ou na batalha fera,

o novo mel fazemos
com nossas dores velhas,
a veste branca e pura
fazemos com paciência,
e sob o sol polimos
o forte arnês de ferro.

A alma que não sonha,
nosso inimigo espelho,
projeta a nossa imagem
com um perfil grotesco.

Sentimos uma onda
de sangue, em nosso peito,
que passa... Então sorrimos
e a trabalhar volvemos.

*Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.
— Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?...
Llegó a mi corazón una caricia.*

*— Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpar suave de la mano amiga.*

Do limiar de um sonho me chamaram...

Era a serena voz, a voz querida.

— Dize: virás comigo ver a alma?...

Veio ao meu coração uma carícia.

— Contigo sempre... E eu avancei no sonho

por uma longa e livre galeria,

sentindo a me roçar a veste pura

e o suave palpitar da mão amiga.

Sueño Infantil

*Una clara noche
de fiesta y de luna,
noche de mis sueños,
noche de alegría*

*— era luz mi alma
que hoy es bruma toda,
no eran mis cabellos
negros todavía —,*

*el hada más joven
me llevó en sus brazos
a la alegre fiesta
que en la plaza ardía.*

*So el chisporroteo
de las luminarias,
amor sus madejas
de danzas tejía.*

*Y en aquella noche
de fiesta y de luna,
noche de mis sueños,
noche de alegría,*

*el hada más joven
besaba mi frente...
con su linda mano
su adiós me decía...*

*Todos los rosales
daban sus aromas,
todos los amores
amor entreabría.*

Sonho Infantil

Numa clara noite
de festa e de lua,
noite de meus sonhos,
noite de alegria

— era luz minha alma,
que hoje é toda bruma,
meus cabelos não eram
desta cor sombria —,

a fada mais jovem
levou-me em seus braços
para a alegre festa
que na praça ardia.

Sob as luminárias
e suas mil faíscas,
amor suas madeixas
de danças tecia.

E naquela noite
de festa e de lua,
noite de meus sonhos,
noite de alegria,

a fada mais jovem
beijava meu rosto...
Com sua linda mão
adeus me dizia...

Todos os rosais
davam seus aromas,
todos os amores
amor entreabria.

*Si yo fuera un poeta
galante, cantarí
a vuestros ojos un cantar tan puro
como en el mármol blanco el agua limpia.*

*Y en una estrofa de agua
todo el cantar sería:*

*"Ya sé que no responden a mis ojos,
que ven y no preguntan cuando miran,
los vuestros claros, vuestros ojos tienen
la buena luz tranquila,
la buena luz del mundo en flor, que he visto
desde los brazos de mi madre un día."*

Se eu fosse um trovador
galante, cantaria
a vossos olhos um cantar tão puro
como em mármore branco a água limpa.

E numa estrofe de água
todo o cantar seria:

“Já sei que não respondem aos meus olhos,
que vêem e não perguntam quando fitam,
os vossos claros; vossos olhos têm
a boa luz tranqüila,
a boa luz do mundo em flor, que eu vi
de entre os braços da minha mãe um dia.”

*Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.*

*Lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños.
Está la fuente muda,
y está marchito el huerto.
Hoy sólo quedan lágrimas
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio!*

Hoje tu irás em vão
buscar à dor consolo.

Levaram tuas fadas
o linho dos teus sonhos.
Ficou a fonte muda
e ficou murcho o horto.
Hoje só restam lágrimas
para chorar. Silêncio! Não, não chores.

*Y nada importa ya que el vino de oro
rebose de tu copa cristalina,
o el agrio zumo enturbie el puro vaso...*

*Tú sabes las secretas galerías
del alma, los caminos de los sueños,
y la tarde tranquila
donde van a morir... Allí te aguardan*

*las hadas silenciosas de la vida,
y hacia un jardín de eterna primavera
te llevarán un día.*

E nada importa já que o vinho de ouro
transborde da tua taça cristalina,
ou o agro sumo turve o puro copo...

Conheces as secretas galerias
da tua alma, as trilhas dos teus sonhos,
e a tarde tão tranqüila
onde eles vão morrer... Ali te aguardam
as fadas silenciosas da tua vida,
e até um jardim de eterna primavera
te levarão um dia.

*Tarde tranquila, casi
con placidez de alma,
para ser joven, para haberlo sido
cuando Dios quiso, para
tener algunas alegrías... lejos,
y poder dulcemente recordarlas.*

Tarde tranqüila, quase
com placidez de alma,
para ser jovem, para tê-lo sido
quando assim Deus quis, para
ter umas poucas alegrias... longe,
e poder docemente recordá-las.

I.

*Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía;
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.*

*La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera;
pero recuerdo y, recordando, digo:
—Sí, yo era niño, y tú, mi compañera.*

II.

*Y no es verdad, dolor, yo te conozco,
tú eres nostalgia de la vida buena
y soledad de corazón sombrío,
de barco sin naufragio y sin estrella.*

*Como perro olvidado que no tiene
huella ni olfato y yerra
por los caminos, sin camino,
como el niño que en la noche de una fiesta*

*se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito, y asombra
su corazón de música y de pena,*

*así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla.*

I.

Esta é uma tarde acinzentada e murcha,
desordenada, como a alma minha;
e esta é a velha angústia
que habita minha antiga hipocondria.

A causa desta angústia não consigo,
nem sequer vagamente, compreendê-la;
porém recorro, e recordando digo:
— Era eu criança, e tu, minha companheira.

II.

E não é verdade, dor: eu te conheço,
és nostalgia de uma vida bela
e solidão de coração sombrio,
de barco sem naufrágio e sem estrela.

Como o cão esquecido que não tem
olfato ou rastro e erra
pelos caminhos, sem caminho, como
criança que na noite de uma festa

se perde entre o gentio
e o ar empoeirado e entre as candeias
cintilantes, atônito, e que assombra
seu coração de música e tristeza,

assim vou eu, bêbado melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
e pobre homem em sonhos,
sempre buscando a Deus em meio à névoa.

*¿Y ha de morir contigo el mundo mágico
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,
la blanca sombra del amor primero,*

*la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?*

*¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?*

E há de morrer contigo o mundo mago
onde guarda a memória
os hálitos mais puros de uma vida,
a branca sombra do primeiro amor,

a voz que penetrou teu peito, a mão
que tu querias reter em teus sonhos,
e todo o sentimento
que ao fundo céu, à alma te chegou?

E há de morrer contigo o mundo teu,
a velha vida em ordem tua e nova?
Os ferros e retortas da tua alma
trabalham para o vento e para o pó?

*Tal vez la mano, en sueño,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada*

*como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.*

Talvez a mão, em sonho,
do semeador de estrelas
fez ressoar a música esquecida

como uma nota em sua lira imensa,
e a onda humilde a nossos lábios veio
de umas poucas palavras verdadeiras.

*Y podrás conocerte, recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,
en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos.*

*De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.*

E poderás te conhecer, lembrando
do passado sonhar os quadros foscos,
neste dia infeliz em que caminhas,
abertos os teus olhos.

De tudo na memória, só nos vale
o dom preclaro de evocar os sonhos.

Tournez, tournez, chevaux de bois.

(Verlaine)

*Pegasos, lindos pegasos,
caballitos de madera.*

*Yo conocí siendo niño,
la alegría de dar vueltas
sobre un corcel colorado,
en una noche de fiesta.*

*En el aire polvoriento
chispeaban las candelas,
y la noche azul ardía
toda sembrada de estrellas.*

*¡Alegrías infantiles
que cuestan una moneda
de cobre, lindos pegasos,
caballitos de madera!*

Tournez, tournez, chevaux de bois.

(Verlaine)

Pégasos, ó lindos pégasos,
cavalinhos de madeira.

.....

Conheci, sendo criança,
a alegria dos volteios
sobre um corcel colorido
em uma noite de festa.

Naquele ar poeirento
faiscavam as candeias
e a noite azul ia ardendo
toda semeada de estrelas.

Alegrias infantis
que custam só uma moeda
de cobre, ó lindos pégasos,
cavalinhos de madeira!

Campos de Castilla (1907-1917)

“Poemas espanhóis”

Como *Galerías*, **Campos de Castilla** inicia-se com a declaração de uma estética, que não faz mais referência ao “mistério” ou a “verdades arcanas”, mas tem como ponto principal a crítica à poesia artificiosa, meramente sonora e sensorial (representada pelas imagens das “aves do novo gai-trinar”, do “tenor indiscreto” e do “coro de grilos”), e a busca por uma poesia humana, que transcenda as diferenças entre as escolas literárias e deixe uma marca verdadeira. Nota-se assim a transição em Machado de concepções ainda enraizadas no modernismo para princípios mais próximos aos dos escritores da geração de 98, para quem a estética não se separava de uma ética centrada na preocupação social.

A busca pela voz verdadeira em meio aos ecos, já presente em poemas anteriores (como *¡Ob, dime, noche amiga...*), a partir deste livro deixa o âmbito meramente individual e passa a ser uma busca pelo outro. “A essencial heterogeneidade do ser”, ou seja, a necessidade intrínseca de contato com o alheio, principal elemento da filosofia do futuro *apócrifo* Abel Martín, já se anuncia em *Retrato*: “Converso com o homem que sempre vai comigo”.

O anseio por uma poesia mais objetiva desloca o olhar de Machado da contemplação íntima para uma observação atenta de cada detalhe da paisagem: as árvores, as ervas, os animais e as formações rochosas; também não lhe escapa a paisagem humana, marcada pela decrepitude e pela decadência. Assim, as paisagens etéreas e fluidas do livro anterior são substituídas pelo cenário severo de Castela, descrito com detalhada precisão e nitidez, ora servindo como ilustração da decadência espanhola, como no poema *A orillas del Duero*, ora revelando uma profunda identificação entre a paisagem e o poeta que a contempla, como em *Campos de Soria*.

O campo castelhano proporciona a Machado “a oportunidade de levar a cabo em seus poemas algo que há muito tempo desejava: apartar-se da ‘contemplação de si mesmo’”⁸⁵. As palavras do próprio poeta corroboram essa afirmação: “Mas a quem o campo dita sua melhor lição é ao poeta. Porque, na grande sinfonia campesina, o poeta intui ritmos que não se harmonizam com o fluir de seu próprio sangue, e que são, em geral, mais lentos. É a calma, a pouca pressa do campo, onde predomina o elemento planetário, de grande ensinamento para o poeta”⁸⁶. E um pouco mais adiante: “Tampouco devemos esquecer a lição do campo para nosso amor próprio. É na solidão campesina onde o homem deixa de viver entre espelhos”⁸⁷.

Os ritmos campesinos fornecem a Machado uma maior consciência acerca do fluxo temporal, que, se já estava presente em **Soledades** nas imagens simbólicas da tarde, da fonte e da primavera, ganha peso e concretude em imagens como a do olmo seco que se transformará em “apoio para sinos, varal de carro ou jugo de carroça”, dos álamos à beira da água “que corre e passa e anseia”, ou da água da chuva no *Poema de un día*, que se transformará em espiga, prado, carne e “razão e loucura” humanas. Essa visão do mundo imerso no fluir do tempo culminará no poema *A José María Palacio*, em que o regresso da primavera acentua o sentimento de morte e de ausência.

A tediosa conversa na botica retratada no *Poema de un día* aponta para o ambiente medíocre e sufocante de Baeza, criticado duramente em muitos outros poemas desta mesma época (como, por exemplo, as *Coplas a don Guido*, e muitos dos *proverbios y cantares* que se seguem). É bastante conhecido o retrato da cidade feito por Machado numa carta a Unamuno do mesmo ano em que foi escrito o poema, 1913: “...mal sabem ler uns trinta por cento da população. Não há mais que uma livraria, onde se vendem cartões postais, livros de oração e jornais clericais e pornográficos. É a comarca mais rica de Jaén e a cidade está povoada de mendigos e de *señoritos* arruinados na roleta. A profissão de jogador de monte é considerada muito honrosa. (...) Além do mais, o homem do campo trabalha e sofre resignado ou emigra em condições tão miseráveis que equivalem ao suicídio”⁸⁸.

Essa simpatia pelos camponeses explorados, que se acentua após sua mudança para a Andaluzia, já pode ser identificada na contraposição da simplicidade humilde dos trabalhadores cotidianos, os peões e arrieiros, à intelectualidade apática, figurada pelos “filósofos

⁸⁵ Sánchez Barbudo, *op. cit.*, p. 172.

⁸⁶ **Juan de Mairena**, Madri, Catedra, 1993, v. 1, p. 219.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 220.

⁸⁸ **Poesía y Prosa**, v. 3, p. 1534.

impassíveis”, de *A orillas del Duero*, e na valorização do trabalho simples e cotidiano presente em *Campos de Soria*.

Retrato

*Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.*

*Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
— ya conocéis mi torpe aliño indumentario —,
más recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.*

*Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.*

*Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.*

*Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.*

*¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.*

*Converso con el hombre que siempre va conmigo
— quien habla solo espera hablar a Dios un día —;
mi soliloquio es plática con ese buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.*

*Y al cabo, nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.*

*Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.*

Retrato

Minha infância são memórias de um pátio sevilhano,
e um horto claro onde madura o limoeiro;
juventude, vinte anos em solo castelhano;
minha história, alguns casos que relembrar não quero.

Nem sedutor Mañara, nem Bradomín fui eu
— já conheceis meu torpe alinhó ao me compor —,
mas recebi a flecha que Cupido escolheu,
e amei quanto elas podem mostrar de acolhedor.

Há em minhas veias sangue de origem jacobina,
porém meu verso brota de uma serena fonte;
e, mais que homem correto que sabe sua doutrina,
eu sou, no bom sentido desta palavra, bom.

Eu adoro a beleza, e na moderna estética
cortei as velhas rosas do jardim de Ronsard;
mas não amo as pomadas desta atual cosmética,
nem sou uma das aves do novo gai-trinar.

Escarneço as romanças do tenor indiscreto
e o coro desses grilos que cantam para a lua.
A distinguir detenho-me as vozes de seus ecos,
e escuto tão-somente, em meio às vozes, uma.

Sou clássico ou romântico? Não sei. Deixar quisera
meu verso como deixa o capitão a espada:
famosa pela mão viril que a soerguera,
não pelo douto ofício do ferreiro estimada.

Converso com o homem que sempre vai comigo
— quem fala a sós espera falar a Deus um dia —;
meu solilóquio é fala com este bom amigo
que me ensinou o segredo de minha filantropia.

E ao fim, nada vos devo; deveis-me meus escritos.
A meu trabalho acorro, pago com meu dinheiro
a roupa que me cobre e a casa onde eu habito,
o pão que me alimenta e a cama onde me deito.

E quando chegue o dia da última viagem,
e esteja a ir-se a nave que nunca há de tornar,
me encontrareis a bordo bem leve de bagagem,
quase despido, como vão os filhos do mar.

A orillas del Duero

*Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día.
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,
buscando los recodos de sombra, lentamente.
A trechos me paraba para enjugar mi frente
y dar algún respiro al pecho jadeante;
o bien, abincando el paso, el cuerpo hacia adelante
y hacia la mano diestra vencido y apoyado
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,
trepaba por los cerros que habitan las rapaces
aves de altura, hollando las hierbas montaraces
de fuerte olor — romero, tomillo, salvia, espliego —.
Sobre los agrios campos caía un sol de fuego.*

*Un buitre de anchas alas con majestuoso vuelo
cruzaba solitario el puro azul del cielo.
Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,
y una redonda loma cual recamado escudo,
y cárdenos alcores sobre la parda tierra
— harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra —,
las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero
para formar la corva ballesta de un arquero
en torno a Soria. — Soria es una barbacana,
hacia Aragón, que tiene la torre castellana —.
Veía el horizonte cerrado por colinas*

*oscuras, coronadas de robles y de encinas;
desnudos peñascales, algún humilde prado
donde el merino paca y el toro, arrodillado
sobre la hierba, rumia; las márgenes de río
lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,
y, silenciosamente, lejanos pasajeros,
¡tan diminutos! — carros, jinetes y arrieros —,
cruzar el largo puente, y bajo las arcadas
de piedra ensombrecerse las aguas plateadas
del Duero.*

*El Duero cruza el corazón de roble
de Iberia y de Castilla.*

*¡Oh, tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;
decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones
que aún van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar!*

*Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.
¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada
recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?
Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.
¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra
de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.*

*La madre en otro tiempo fecunda en capitanes,
madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes.*

*Castilla no es aquella tan generosa un día,
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
ufano de su nueva fortuna, y su opulencia,
a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;
o que, tras la aventura que acreditó sus bríos,
pedía la conquista de los inmensos ríos
indianos a la corte, la madre de soldados,
guerreros y adalides que han de tornar, cargados
de plata y oro, a España, en regios galeones,
para la presa cuervos, para la lid leones.*

*Filósofos nutridos de sopa de convento
contemplan impasibles el amplio firmamento;
y si les llega en sueños, como un rumor distante,
clamor de mercaderes de muelles de Levante,
no acudirán siquiera a preguntar ¿qué pasa?
Y ya la guerra ha abierto las puertas de su casa.*

*Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora.*

*El sol va declinando. De la ciudad lejana
me llega un armonioso tañido de campana
— ya irán a su rosario las enlutadas viejas —.*
De entre las peñas salen dos lindas comadreja;
me miran y se alejan, huyendo, y aparecen
de nuevo, ¡tan curiosas!... Los campos se oscurecen.
Hacia el camino blanco está el mesón abierto
al campo ensombrecido y al pedregal desierto.

Às margens do Douro

Mediava o mês de julho. Era um bonito dia.
Sozinho, eu pelas fendas do pedregal subia,
procurando os recantos de sombra, lentamente.
Vez por outra parava para enxugar-me a frente
e dar algum alento a meu peito ofegante;
ou apertando o passo, o corpo para diante
e sobre a mão direita já vencido e apoiado
em um bastão, à guisa de pastoril cajado,
trepava pelos cerros que habitam as rapaces
aves do alto, pisando as ervas montarazes
de forte olor — tomilho, lavanda, rosmaninho.
Sobre os agrestes campos brilhava o sol a pino.

Com majestoso vôo, um abutre de asas largas
cruzava solitário o puro azul da tarde.
Eu divisava, longe, um monte alto e agudo,
e uma redonda crista como adornado escudo,
também cárdeas colinas sobre a apagada terra
— farrapos esparzidos de um velho arnês de guerra —,
as serrazinhas calvas onde o Douro se esgueira
para formar a curva balestra de um arqueiro
em torno a Soria. — Soria é uma barbacã,
frente a Aragão, que tem a torre castelhana.
Eu via o horizonte cercado por outeiros

obscuros, coroados de robles e azinheiros;
as penhasqueiras nuas, algum humilde prado
onde o merino pasce e o touro, ajoelhado
sobre a relva, rumina; as ribeiras do rio
luzir seus verdes álamos ao claro sol de estio,
e, silenciosamente, distantes passageiros,
tão diminutos! — carros, peões e arrieiros —
cruzar a larga ponte, e ali, sob as arcadas
de pedra, escurecer-se as águas prateadas
do Douro.

O Douro cruza o coração de roble
da Ibéria e de Castela.

Ó, terra triste e nobre,
a dos grandes planaltos, dos ermos e rochedos,
de campos sem arados, regatos e arvoredos;
decrépitas cidades, caminhos sem pousadas
e atônitos grosseiros sem danças nem baladas
que vão, abandonando o moribundo lar,
como teus longos rios, Castela, para o mar!

Castela miserável, ontem dominadora,
envolta em seus andrajos despreza quanto ignora.
Espera, dorme ou sonha? O sangue derramado
recorda, quando a febre da espada era seu fado?
Tudo se move, flui, discorre, corre ou gira;
mudam o mar e o monte, e o olho que os remira.
Passou? Sobre seus campos o fantasma ainda erra
de um povo que dispunha Deus acima da guerra.

A mãe num outro tempo fecunda em capitães
madrasta é hoje apenas de humildes ganha-pães.
Castela não é aquela tão generosa um dia
quando Mio Cid Rodrigo, *el de Vivar*, volvia,
ufano de sua nova fortuna e sua opulência,
a presentear a Alfonso os jardins de Valência;
ou que, após a aventura que deu fama a seus brios,
requestava a conquista dos desmedidos rios
indianos à corte, a mãe de mil soldados,
guerreiros e seus chefes, que virão, carregados
de prata e de ouro, à Espanha, em regiões galeões,
para a rapina, corvos, para a luta, leões.
Filósofos nutridos de sopa de convento
contemplam impassíveis o vasto firmamento;
e se lhes chega em sonho, como um rumor distante,
clamor de mercadores de molhes do Levante,
sequer acorrerão a perguntar: o que há?
E já a guerra abriu as portas do seu lar.

Castela miserável, ontem dominadora,
envolta em seus farrapos despreza quanto ignora.

O sol vai declinando. Da cidade distante
chega-me a harmonia de um sino ressoante
— já irão a seus rosários as enlutadas velhas.
Dentre os penhascos saem duas doninhas belas;
espiam-me e se afastam, fugindo, e aparecem
de novo, tão curiosas!... Os campos se escurecem.
Junto ao caminho branco está o albergue aberto
ao campo assombreado e ao pedregal deserto.

En tren

*Yo, para todo viaje
— siempre sobre la madera
de mi vagón de tercera —,
voy ligero de equipaje.
Si es de noche, porque no
acostumbro a dormir yo,
y de día, por mirar
los arbolitos pasar,
yo nunca duermo en el tren,
y, sin embargo, voy bien.
¡Este placer de alejarse!
Londres, Madrid, Ponferrada,
tan lindos... para marcharse.
Lo molesto es la llegada.
Luego, el tren, al caminar,
siempre nos hace soñar;
y casi, casi olvidamos
el jamelgo que montamos.
¡Oh, el pollino
que sabe bien el camino!
¿Dónde estamos?
¿Dónde todos nos bajamos?
¡Frente a mí va una monjita
tan bonita!*

Tiene esa expresión serena
que a la pena
da una esperanza infinita.
Y yo pienso: Tú eres buena;
porque diste tus amores
a Jesús; porque no quieres
ser madre de pecadores.
Mas tú eres
maternal,
bendita entre las mujeres,
madrecita virginal.
Algo en tu rostro es divino
bajo tus cofias de lino.
Tus mejillas
— esas rosas amarillas —
fueron rosadas, y, luego,
ardió en tus entrañas fuego;
y hoy, esposa de la Cruz,
ya eres luz, y sólo luz...
¡Todas las mujeres bellas
fueran, como tú, doncellas
en un convento a encerrarse!...
¡Y la niña que yo quiero,
ay, preferirá casarse
con un mocito barbero!
El tren camina y camina,
y la máquina resuella,
y tose con tos ferina.
¡Vamos en una centella!

De trem

Eu, para toda viagem
— sempre sobre esta madeira
do meu vagão de terceira —,
vou bem leve de bagagem.
Se é de noite, porque nunca
a dormir eu me acostumo,
e de dia, para olhar
as árvores a passar,
eu jamais durmo no trem,
e, apesar disso, vou bem.
Este prazer de afastar-se!
Londres, Madri, Ponferrada,
tão belas... para arredar-se.
O incômodo é a chegada.
Logo, o trem, ao caminhar,
sempre nos põe a sonhar;
e quase, quase esquecemos
o pangaré que montamos.
Oh, o burrinho
que sabe bem o caminho!
Onde estamos?
Onde todos nós descemos?
À frente, vai uma freirinha
tão bonita!

Tem essa expressão serena
que dá à pena
uma esperança infinita.
E eu penso: tu és benigna,
porque deste teus amores
a Jesus, porque não queres
ser mãe de outros pecadores.
Mas tu és
maternal,
e bendita entre as mulheres,
ó mãezinha virginal.
Algo em teu rosto é divino
sob essa touca de linho.
Tuas bochechas
— essas rosas quase secas —
foram rosadas, e, logo,
ardeu em teu peito fogo;
mas hoje, esposa da Cruz,
já és luz, e apenas luz...
Todas as mulheres belas
foram, como tu, donzelas
em um convento a fechar-se!...
E a menina que eu espero,
ai, preferirá casar-se
com um mocinho barbeiro!
O trem caminha e caminha,
e a máquina resfolega,
tosse uma tosse ferina.
Nós vamos numa centelha!

Campos de Soria

I

*Es la tierra de Soria árida y fría.
Por las colinas y las sierras calvas,
verdes pradillos, cerros cenicientos,
la primavera pasa
dejando entre las hierbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas.*

*La tierra no revive, el campo sueña.
Al empezar abril está nevada
la espalda del Moncayo;
el caminante lleva en su bufanda
envueltos cuello y boca, y los pastores
pasan cubiertos con sus luengas capas.*

IV

*¡Las figuras del campo sobre el cielo!
Dos lentos bueyes aran
en un alcor, cuando el otoño empieza,
y entre las negras testas doblegadas
bajo el pesado yugo,
pende un cesto de juncos y retama,
que es la cuna de un niño;
y tras la yunta marcha
un hombre que se inclina hacia la tierra,
y una mujer que en las abiertas zanjás
arroja la semilla.
Bajo una nube de carmín y llama,
en el oro fluido y verdinoso
del poniente, las sombras se agigantan.*

VIII

*He vuelto a ver los álamos dorados,
álamos del camino en la ribera
del Duero, entre San Polo y San Saturio,
tras las murallas viejas
de Soria — barbacana
hacia Aragón, en castellana tierra.*

*Estos chopos del río, que acompañan
con el sonido de sus hojas secas
el son del agua, cuando el viento sopla,
tienen en sus cortezas
grabadas iniciales que son nombres
de enamorados, cifras que son fechas.
¡Álamos del amor que ayer tuvisteis
de ruiséñores vuestras ramas llenas;
álamos que seréis mañana liras
del viento perfumado en primavera;
álamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña,
álamos de las márgenes del Duero,
conmigo vais, mi corazón os lleva!*

IX

*¡Oh, sé, conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrepita.
Me habéis llegado al alma,
¿o acaso estabais en el fondo de ella?
¡Gentes del alto llano numantino
que a Dios guardáis como cristianas viejas,
que el sol de España os llene
de alegría, de luz y de riqueza!*

*

Campos de Soria

I.

É a terra soriana árida e fria.
Pelas colinas, pelas serras calvas,
verdes campinas, outeiros cinzentos,
a primavera passa
deixando em meio às ervas olorosas
suas pequenas margaridas alvas.

A terra não revive, o campo sonha.
Quando começa abril, está nevada
a espádua do Moncaio;
o caminhante leva em sua manta
pescoço e boca envoltos, e os pastores
passam cobertos com suas longas capas.

IV.

As figuras do campo sobre o céu!
Dois bois morosos aram
numa colina, quando o outono chega,
e entre as negras cabeças dominadas
sob o pesado jugo,
pende um cesto de juncos e retama,
que é o berço de um bebê;
e atrás da junta avança
um homem que se inclina para a terra,
e uma mulher que nas abertas valas
atira uma semente.
Sob uma nuvem de carmim e chama,
no ouro fluido e esverdeado
do pôr-do-sol, as sombras se agigantam.

VIII.

Voltei a ver os álamos dourados,
álamos do caminho na ribeira
do Douro, entre São Polo e São Satúrio,
atrás dos muros velhos
de Soria — barbacã
frente a Aragão, em castelhana terra.
Estes choupos à margem, que acompanham
com o ruído de suas folhas secas
o som das águas, quando o vento sopra,
que nas cascas conservam
iniciais gravadas que são nomes
de casais, cifras que são dias, meses.
Ó álamos do amor que ontem tivestes
de rouxinóis os vossos galhos cheios;
álamos que amanhã sereis as liras
do vento cálido da primavera;
ó álamos do amor à beira d'água
que corre e passa e anseia,
ó álamos das margens do rio Douro,
comigo ireis, meu coração vos leva!

IX

Oh, sim, comigo ireis, campos de Soria,
tardes tranqüilas, montes de violeta,
alamedas do Douro, verde sonho
do solo cinza e desta parda terra,
acre melancolia
da cidade decrépita,
chegastes à minha alma,
ou estáveis quiçá no fundo dela?
Gentes da alta planura numantina
que a Deus guardais como devotas velhas,
que o sol da Espanha cubra-vos
de alegria, de luz e de riqueza!

Poema de un día
Meditaciones rurales

*Heme aquí ya, profesor
de lenguas vivas (ayer
maestro de gay-saber,
aprendiz de ruiseñor),
en un pueblo húmedo y frío,
destartalado y sombrío,
entre andaluz y manchego.
Invierno. Cerca del fuego.
Fuera llueve un agua fina,
que ora se trueca en neblina,
ora se torna aguanieve.
Fantástico labrador,
pienso en los campos. ¡Señor
qué bien haces! Llueve, llueve
tu agua constante y menuda
sobre alcaceles y habares,
tu agua muda,
en viñedos y olivares.
Te bendecirán conmigo
los sembradores del trigo;
los que viven de coger
la aceituna;
los que esperan la fortuna*

*de comer;
los que bogaño,
como antaño,
tienen toda su moneda
en la rueda,
traidora rueda del año.
¡Llueve, llueve; tu neblina
que se torne en aguanieve,
y otra vez en agua fina!
¡Llueve, Señor, llueve, llueve!*

*En mi estancia, iluminada
por esta luz invernal
— la tarde gris tamizada
por la lluvia y el cristal —,
sueño y medito.*

Clarea

*el reloj arrinconado,
y su tic-tic, olvidado
por repetido, golpea.
Tic-tic, tic-tic... Ya te he oído.
Tic-tic, tic-tic... Siempre igual,
monótono y aburrido.
Tic-tic, tic-tic, el latido
de un corazón de metal.
En estos pueblos, ¿se escucha
el latir del tiempo? No.
En estos pueblos se lucha
sin tregua con el reló,
con esa monotonía*

*que mide un tiempo vacío.
Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?
(Tic-tic, tic-tic...) Era un día
(Tic-tic, tic-tic) que pasó,
y lo que yo más quería
la muerte se lo llevó.*

*Lejos suena un clamoreo
de campanas...
Arrecia el repiqueteo
de la lluvia en las ventanas.
Fantástico labrador,
vuelvo a mis campos. ¡Señor,
cuánto te bendecirán
los sembradores del pan!
Señor, ¿no es tu lluvia ley,
en los campos que ara el buey,
y en los palacios del rey?
¡Oh, agua buena, deja vida
en tu huida!
¡Oh, tú, que vas gota a gota,
fuente a fuente y río a río,
como este tiempo de bastío
corriendo a la mar remota,
en cuanto quiere nacer,
cuanto espera florecer
al sol de la primavera,
sé piadosa,
que mañana*

*serás espiga temprana,
prado verde, carne rosa,
y más: razón y locura
y amargura
de querer y no poder
creer, creer y creer!*

*Anochece;
el hilo de la bombilla
se enrojece,
luego brilla,
resplandece
poco más que una cerilla.
Dios sabe dónde andarán
mis gafas... entre librotos,
revistas y papelotes,
¿quién las encuentra?... Aquí están.
Libros nuevos. Abro uno
de Unamuno.
¡Oh, el dilecto,
predilecto
de esta España que se agita,
porque nace o resucita!
Siempre te ha sido, ¡oh Rector
de Salamanca!, leal
este humilde profesor
de un instituto rural.
Esa tu filosofía
que llamas diletantesca,
voltaria y funambulesca,*

*gran don Miguel, es la mía.
Agua del buen manantial,
siempre viva,
fugitiva;
poesía, cosa cordial.
¿Constructora?
— No hay cimiento
ni en el alma ni en el viento —.
Bogadora,
marinera,
hacia la mar sin ribera.
Enrique Bergson: Los datos
inmediatos
de la conciencia. ¿Esto es
otro embeleco francés?
Este Bergson es un tuno;
¿verdad, maestro Unamuno?
Bergson no da como aquel
Immanuel
el volatín inmortal;
este endiablado judío
ha hallado el libre albedrío
dentro de su mechinal.
No está mal:
cada sabio, su problema,
y cada loco, su tema.
Algo importa
que en la vida mala y corta
que llevamos
libres o siervos seamos:*

*mas, si vamos
a la mar,
lo mismo nos han de dar.
¡Oh, estos pueblos! Reflexiones,
lecturas y acotaciones
pronto dan en lo que son:
bostezos de Salomón.
¿Todo es soledad de soledades,
vanidad de vanidades,
que dijo el Eclesiastés?
Mi paraguas, mi sombrero,
mi gabán...El aguacero
amaina...Vámonos, pues.*

*Es de noche. Se platica
al fondo de una botica.
— Yo no sé,
don José,
cómo son los liberales
tan perros, tan inmorales.
— ¡Oh, tranquilícese usted!
Pasados los carnavales,
vendrán los conservadores,
buenos administradores
de su casa.
Todo llega y todo pasa.
Nada eterno:
ni gobierno
que perdure,
ni mal que cien años dure.*

— *Tras estos tiempos vendrán
otros tiempos y otros y otros,
y lo mismo que nosotros
otros se jorobarán.*

Así es la vida, don Juan.

— *Es verdad, así es la vida.*

— *La cebada está crecida.*

— *Con estas lluvias...*

Y van

las habas que es un primor.

— *Cierto; para marzo, en flor.*

Pero la escarcha, los hielos...

— *Y, además, los olivares*

están pidiendo a los cielos

aguas a torrentes.

— *A mares.*

*¡Las fatigas, los sudores
que pasan los labradores!*

En otro tiempo...

— *Llovía*

también cuando Dios quería.

— *Hasta mañana, señores.*

*Tic-tic, tic-tic... Ya pasó
un día como otro día,
dice la monotonía
del reló.*

*Sobre mi mesa Los datos
de la conciencia, inmediatos.*

*No está mal
este yo fundamental,
contingente y libre, a ratos,
creativo, original;
este yo que vive y siente
dentro la carne mortal
¡ay! por saltar impaciente
las bardas de su corral.*

Poema de um dia

Meditações rurais

Eis-me aqui, professor já
de línguas vivas (outrora
de gai-saber luminar,
aprendiz de rouxinol)
num povoado úmido e frio,
desordenado e sombrio,
entre manchego e andaluz.
Perto do fogo e da luz.
Fora chove uma água fina,
que ora se muda em neblina,
ora a chuvisco se move.
Fantástico lavrador,
penso nos campos. Senhor,
que bem fazes! Chove, chove
tua água constante e miúda
sobre a cevada e os favais,
tua água muda,
em vinhedos e olivais.
Te abençoarão comigo
os semeadores do trigo;
os que vivem de colher
a azeitona;
os que esperam pela sorte

de comer;
os que agora,
como outrora,
têm sua moeda toda
nessa roda,
traidora roda do ano.
Chove, chove; tua neblina
em chuvisco se transforme,
e outra vez em água fina!
Chove, Senhor, chove, chove!

Em minha sala, iluminada
por esta luz hibernal,
— a tarde gris depurada
pelas águas e o cristal —
sonho e medito.

Clareia

o relógio escondido,
e o tique-taque, esquecido
por repisado, golpeia.
Tique-taque... Em meu ouvido.
Tique-taque... Sempre igual,
monótono, aborrecido.
Tique-taque, o percutido
de um coração de metal.
Nestes povoados se escuta
o pulsar do tempo? Não.
Nestes povoados se luta
com o relógio, sem descanso,
com essa monotonia

que regula o tempo vão.
Mas a tua hora é a minha?
Teu tempo, relógio, o meu?
(Tique-taque)... Ah, era um dia
(tique-taque) que passou,
e aquilo que eu mais queria
a morte me arrebatou.

Ao longe, um clamor de sinos
se propaga...
Arrefece já o repique
da chuva sobre os telhados.
Fantástico lavrador,
volto a meus campos. Senhor,
quanto te abençoarão
os semeadores de pão!
Senhor, não é a chuva lei,
nos campos que ara o boi
e nos palácios do rei?
Água boa, deixa vida
em tua descida!
Oh, tu que vais gota a gota,
fonte a fonte e rio a rio,
como o tempo de fastio,
à última água remota,
com quanto sonha nascer,
quanto espera
florescer
sob o sol da primavera,
sê piedosa,
que amanhã

serás nesse temporã,
prado verde, carne rosa,
e mais: razão e loucura
e amargura
de querer e não poder
crer, e crer, e ainda crer!

Anoitece;
o fio da lâmpada velha
se avermelha,
bruxuleia,
resplandece
pouco mais que uma candeia.
Só Deus sabe onde andarão
meus óculos... entre livros,
revistas e manuscritos,
quem os encontra? Aqui estão.
Livros novos. Abro um
de Unamuno.
Oh, o dileto,
predileto
desta Espanha que se agita,
porque nasce ou ressuscita!
Sempre te foi, ó Reitor
de Salamanca, leal
este humilde professor
de um instituto rural.
A tua filosofia
que chamas diletantesca,
voltária e funambulesca,

grande Don Miguel, é a minha.
Água do bom manancial,
sempre viva,
fugitiva;
poesia, coisa cordial.
Construtora?
— Não há cimento
nem na alma, nem no vento.
Remadora,
marinheira,
em direção ao mar sem beira.
De Henri Bergson, este *Os dados
imediatos
da consciência*. Talvez
um outro engodo francês?
Este Bergson é um tuno;
não achas, mestre Unamuno?
Ele não dá, como aquele
Immanuel,
o seu volteio imortal;
este endiabrado judeu
o livre arbítrio encontrou
dentro do seu agulheiro.
Não faz mal:
cada sábio, seu problema,
e cada louco, seu tema.
Algo importa
que na vida breve e torta
que levamos
livres ou servos sejamos;

mas, se vamos
para o mar,
pouco irá nos importar.
Oh, povoados! Reflexões,
leituras e anotações
logo acabam no que são:
bocejos de Salomão.
Tudo é então
solidão de soledades,
ou vaidade de vaidades,
como disse o Eclesiastes?
Meu chapéu, meu guarda-chuva,
meu capote... Agora a chuva
amaina... Vou à cidade.

É de noite. Se pratica
ao fundo de uma botica.
— Eu não sei,
Don José,
como são os liberais
tão torpes, tão imorais.
— Acalme-se, que assim é:
passados os carnavais,
virão os conservadores,
grandes administradores
de sua casa.
Tudo vem e tudo passa.
Nada eterno:
nem governo
que perdue,
nem mal que cem anos dure.

— Ido este tempo, virão
outros tempos, e outros mais,
e assim como nós, sem paz,
outros se importunarão.

Assim é a vida, Don Juan.

— É verdade, assim é a vida.

— A cevada está crescida.

— Com estas chuvas...

E estão

as favas que é um primor.

— Certo; para março, em flor.

Mas a geada, o granizo...

— E os olivais, além disso,

estão a pedir aos santos

água em torrentes.

— A cântaros.

As fadigas, os suores

que enfrentam os lavradores!

Em outro tempo...

— Chovia

também quando Deus queria.

— Até amanhã, senhores.

Tique-taque. Eis que já foge

um dia como outro dia,

me diz a monotonia

do relógio.

Sobre a minha mesa *Os dados*
da consciência, imediatos.

Não soa mal
esse eu fundamental,
contingente e livre, às vezes,
criativo, original;
esse eu que vive e que sente
lá dentro a carne mortal,
ai!, por saltar impaciente
as cercas de seu curral.

O “Ciclo de Leonor”

Se a morte de Leonor Izquierdo, em 1912, apenas três anos após o casamento, levou Machado a um estado de desolação que pouco mais tarde significou uma visível queda na qualidade de seus poemas, seu efeito imediato foi uma breve série de poemas curtos em que ele atinge uma intensidade lírica jamais superada ao longo de toda a sua obra. Assim, a confessada impossibilidade de cantar registrada em *En estos campos de la tierra mía*, ao mesmo tempo que anuncia sua futura esterilidade poética, é feita através de versos que estão entre os melhores de sua produção.

O retorno ao tom íntimo e melancólico de **Soledades**, enriquecido agora por uma maior nitidez na descrição das paisagens a que o amor está estreitamente associado, faz destes poemas uma síntese de toda a obra de Machado. O diálogo, “a forma de expressão tipicamente machadiana”⁸⁹, está presente em todas as composições: ora dirige-se ao amigo Palacio, testemunha de sua antiga felicidade, ora a Deus e à morte, surdos aos seus apelos, ora à própria Leonor, numa tentativa patética que, à falta de resposta, converte-se em triste e resignado monólogo.

A tentativa de dialogar com a esposa morta corresponde a uma característica que, já presente em poemas anteriores, acentua-se neste conjunto a ponto de se tornar seu eixo principal: a contradição entre esperança e desespero, o combate entre a imagem dolorosa e concreta da amada morta e a convicção íntima de que “nem tudo foi tragado pela terra”. Essa contradição que parece obsedar o espírito de Machado manifesta-se também em trechos de sua correspondência, como o seguinte, retirado de uma carta a Unamuno (1913): “A morte de minha mulher deixou meu espírito desarvorado. Minha mulher era uma criatura angelical segada pela morte cruelmente. (...)hoje vive em mim mais do que nunca e algumas vezes creio firmemente que hei de recuperá-la. Paciência e humildade”⁹⁰.

Outro aspecto notável nestes poemas é a sobriedade e contenção que Machado confere a seus versos, não obstante o caráter doloroso e patético que os impregna. Como a

⁸⁹ R. Gullón, **Espacios poéticos de Antonio Machado**, Madri, Fundación March/ Cátedra, 1987.

⁹⁰ **Poesía y Prosa**, v. 3, p. 1537.

figura da morte em *Una noche de verano*, que procede de forma simples e sem gestos grandiloqüentes, o poeta confere força a estas composições sobretudo pelo que silencia. Exemplo culminante desse procedimento é o poema *A José María Palacio*, em que as perguntas sobre a primavera atual aludem inevitavelmente à primavera antiga, e em que, ao se indagar sobre o tempo atual, pergunta-se, indiretamente, sobre o que esse tempo não destruiu.

Num artigo dedicado exclusivamente à análise deste último poema⁹¹, Claudio Guillén assinala que ele brota do enlace de duas emoções, a experiência do tempo e o sentimento de ausência. Toda a composição se encaminha para a lembrança da esposa morta e ausente, mas essa lembrança só se manifesta de forma indireta. Há, ao mesmo tempo, uma visão do mundo imerso no fluir do tempo (Guillén lembra que 1913, ano do poema, é também o ano de **A Evolução Criadora**, **O Caminho de Guermantes** e do início da composição de **A Montanha Mágica**). O assombro frente à primavera, à renovação da vida, é ao mesmo tempo triste e esperançoso; a consciência da morte se manifesta no momento em que a vida brota com mais esplendor, mas há uma lenta ressurreição e humanização da paisagem: à natureza seguem-se as coisas que o homem cria para humanizar a paisagem (campanários, campos cultivados), e a estas os próprios homens (lavradores, caçadores). Pouco a pouco a paisagem se converte em atividade vital; a contemplação distante, em experiência imediata.

Ainda com relação a esse poema, note-se que todos os objetos assinalados por Machado pertencem ao fluir temporal, dizem respeito ao movimento, à duração, à decadência e ao renascimento. Ao mesmo tempo, Guillén nota uma “ausência básica”: a do próprio poeta. Em nenhum momento aparece diretamente o seu “eu”, num poema de fundo tão evidentemente afetivo. Prevaecem os giros em terceira pessoa e a forma impessoal, além da segunda pessoa que fecha o poema (“Sobe ao Espino”).

Ressalte-se ainda a escolha do gênero epistolar, cuja simplicidade e caráter alusivo, baseado em pressupostos tácitos e comuns, conferem ao poema um tom de confiança e intimidade que o tornam simultaneamente claro e indireto, próximo e misterioso.

⁹¹ “Estilística del silencio (en torno a un poema de Antonio Machado)”, in **Teorías de la historia literaria**, Madri, Espasa-Calpe, 1989.

A un olmo seco

*Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
com las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.*

*¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.*

*No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores.*

*Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.*

*Antes que te derribe, olmo del Duero,
com su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana,
ardas de alguna mísera caseta,*

*al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.*

A um olmo seco

Ao velho olmo fendido pelo raio,
já meio apodrecido,
com as chuvas de abril e o sol de maio,
algumas folhas verdes recobriram.

A árvore centenária na colina
que o Douro lambe! Um musgo amarelado
enodoa-lhe a casca embranquecida
do tronco carcomido e empoeirado.

Não será, como os álamos sonoros
que guardam os caminhos e a ribeira,
habitado por pardos rouxinóis.

Formigas num exército em fileiras
vão subindo por ele, e em suas entranhas
urdem suas teias grises as aranhas.

Antes que te derrube, olmo do Douro,
o lenhador, e o carpinteiro afoito
converta-te em apoio de sineira,
varal de carro ou jugo de carroça;
antes que em breve, rubro na fogueira
ardas de alguma mísera palhoça,

à beira do caminho;
antes que te desfaça um torvelinho
e quebre-te o soprar dos montes brancos;
antes que o rio até o mar te arraste
por vales e barrancos,
olmo, quero anotar em meu caderno
a graça da tua rama verdecida.
Meu coração espera
também, para sua luz e para a vida,
por um milagre a mais da primavera.

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.

Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.

Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.

Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Senhor, já me arrancaste o que mais eu queria.
Ouve outra vez, Deus meu, meu coração clamar.
Tua vontade fez-se, Senhor, contra a minha.
Senhor, já estamos sós meu coração e o mar.

*Dice la esperanza: un día
la verás, si bien esperas.*

*Dice la desesperanza:
sólo tu amargura es ella.
Late, corazón... No todo
se lo ha tragado la tierra.*

Fala-me a esperança: um dia
a verás, se bem esperas.
Fala-me a desesperança:
ela é tua amargura apenas.
Bate, coração... Nem tudo
foi tragado pela terra.

*Allá, en las tierras altas,
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plomizos cerros
y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando, en sueños...*

*¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.
Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.*

Ali, nas terras altas,
onde o Douro descreve
sua curva de balestra
em torno a Soria, entre plúmbicos cerros
e manchas de puídos carvalhais,
em sonhos, o meu coração vagueia...

Não vês, Leonor, os álamos do rio
com suas ramadas tesas?
Olha o Moncaio azul e branco; dá-me
tua mão e passeemos.
Por entre os campos desta terra minha,
bordados de oliveiras poeirentas,
vou caminhando só,
triste, cansado, pensativo e velho.

*Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena.*

*Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,
como una campana virgen
de un alba de primavera.
¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas! ...
Vive, esperanza, ¡quién sabe
lo que se traga la tierra!*

Sonhei que tu me levavas
por uma branca vereda,
em meio do campo verde,
em busca do azul das serras,
buscando os montes azuis,
em uma manhã serena.

Senti a tua mão na minha,
a tua mão de companheira,
tua voz de menina ouvi
tal qual um sino recente,
tal qual um sino ainda virgem
de uma alva de primavera.
Eram tua voz e tua mão,
em sonhos, tão verdadeiras!...
Vive, esperança, quem sabe
o que trará a terra!

Una noche de verano
— *estaba abierto el balcón*
y la puerta de mi casa —
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
— *ni siquiera me miró —,*
con unos dedos muy finos,
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme,
la muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

Numa noite de verão
(abertos a seu dispor
estavam o balcão e a porta)
a morte em minha casa entrou.
Achegou-se ao leito dela
— para mim, sequer olhou —
com uns dedos muito finos,
algo bem tênue quebrou.
Silenciosa e sem me olhar,
a morte outra vez passou
diante de mim. Que fizeste?
A morte não replicou.
Não se alterou minha menina,
meu peito se encheu de dor.
Ai, o que a morte rompera
era um fio entre nós dois!

*En estos campos de la tierra mía,
y extranjero en los campos de mi tierra
— yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas,
y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera,
Castilla la gentil, humilde y brava,
Castilla del desdén y de la fuerza —,
en estos campos de mi Andalucía,
¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera.
Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
imágenes de luz y de palmeras,
y en una gloria de oro,
de lueños campanarios con cigüeñas,
de ciudades con calles sin mujeres
bajo un cielo de añil, plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y bermejas;
y en un huerto sombrío, el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos,
que el agua clara de la fuente espeja,
un aroma de nardos y claveles
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena,
imágenes de grises olivares
bajo un tórrido sol que aturde y ciega,
y azules y dispersas serranías*

*con arreboles de una tarde inmensa;
mas falta el hilo que el recuerdo anuda
al corazón, el ancla en su ribera,
o estas memorias no son alma. Tienen,
en sus abigarradas vestimentas,
señal de ser despojos del recuerdo,
la carga bruta que el recuerdo lleva.
Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
los cuerpos virginales a la orilla vieja.*

Aqui, nos campos desta terra minha,
e estrangeiro nos campos da minha terra
— já tive pátria onde corre o Douro
entre penhas cinzentas
e fantasmas de velhos azinheiros,
ali em Castela, mística e guerreira,
Castela, a generosa, humilde e brava,
Castela do desdém, da fortaleza —,
nestes campos da Andaluzia minha,
ó terra em que nasci, cantar quisera.
Tenho recordações da infância, tenho
imagens de fulgor e de palmeiras,
e, numa glória de ouro,
de cegonhas em bando sobre igrejas,
de cidades com ruas sem mulheres,
sob um céu muito azul, praças desertas
onde crescem brilhantes laranjeiras
com suas frutas redondas e vermelhas;
e, num pomar à sombra, o limoeiro
com ramas poeirentas
e seus pálidos frutos amarelos,
que a água límpida da fonte espelha,
um aroma de nardos e de cravos
e um forte cheiro de alfavaca e menta;
imagens de cinzentos olivais
sob um tórrido sol que aturde e cega,
e montanhas dispersas e azuladas

com clarões como os de uma tarde imensa;
mas falta o fio que essas lembranças ata
ao coração, a âncora à ribeira,
ou as memórias não são alma. Têm,
em sua vestimenta heterogênea,
aspecto de despojos da lembrança,
de carga bruta que a lembrança leva.
Um dia voltarão, com luz de fundo unguídos,
os corpos virginais à margem velha.

A José María Palacio

*Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.
¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa,
allá, en el cielo de Aragón, tan bella!
¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?*

*Furtivos cazadores, los reclamamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruisenores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...*

A José María Palacio

Palacio, bom amigo,
está já a primavera
vestindo os galhos híspidos dos choupos
dos rios e dos caminhos? Na alta estepe
do nosso Douro, a Primavera tarda,
mas é tão bela e doce quando chega!...
Mostram os velhos olmos
folhas novas abertas?
As acácias ainda estarão nuas
e nevados os píncaros das serras.
Ó, massa do Moncaio branca e rosa,
ali, sob o céu de Aragão, tão bela!
Há sarças já floridas
entre as penhas cinzentas
e brancas margaridas
em meio à fria relva?
Por esses campanários
as cegonhas irão aparecendo.
Haverá trigais verdes,
e mulas pardas junto às sementeiras,
e lavradores que semeiam tarde
com as chuvas de abril. E já as abelhas
sugarão o tomilho e o rosmaninho.
Ameixeiras florescem? Há violetas?

Furtivos caçadores, chamarizes
de perdiz sob a longa vestimenta,
não faltarão. Palacio, bom amigo,
os rouxinóis já cantam nas ribeiras?
Com os primeiros lírios
e com as primeiras rosas dos canteiros,
em uma tarde azul, sobe ao Espino,
ao alto Espino onde está o sítio dela...

Proverbios y cantares

Estes poemas breves, de versos curtos e sentenciosos, ilustram a habilidade de Machado, assinalada por Otto Maria Carpeaux⁹², em inventar adágios próprios que guardam a mesma força e perenidade dos provérbios populares, graças à concisão e à exatidão na escolha das palavras. Alguns temas são recorrentes nestas composições: a insuficiência da razão humana diante dos mistérios da existência, que culminará mais tarde na atitude cética de Juan de Mairena frente a qualquer assertiva; a crítica violenta à hipocrisia e à mesquinhez presentes na sociedade espanhola; a exaltação à “consciência vigilante”, em contraposição ao “bocejo” da maioria; a necessidade de se abandonar o solipsismo e sair em busca do *outro*.

Há também algumas imagens que se repetem em vários poemas; a mais recorrente e mais importante é a do caminho (retomada ao longo de toda a obra machadiana), acentuada particularmente em seu caráter efêmero e incerto, já que muitas vezes se trata de um caminho sobre o mar. Sua melhor expressão se dá em *Caminante, son tus huellas*, talvez o poema mais célebre de Machado. A simplicidade formal desta composição (redondilhos com rima toante única nos versos pares, vocabulário restrito e várias repetições) não impede que se atinja uma reflexão acerca do destino humano que pode ser lida em diversos graus, mas que remete sobretudo à idéia de que não há modelos que possam ser seguidos; as experiências individuais imprimem-se fragilmente, como sulcos sobre o mar, e logo se apagam sem deixar rastros. A imagem final do poema é uma metáfora da própria vida, “dessa existência que se desvanece na lembrança da personagem, como se ela não a tivesse vivido, como se não tivesse sido sua...”⁹³.

Simbolicamente próximas à imagem do caminho sobre as águas são as imagens do mar, que ora representa o mistério da existência humana, ora se associa à desorientação e às tribulações de um possível naufrágio; e dos peixes, também associados a conhecimentos inacessíveis à razão consciente. Há ainda o diálogo com Deus, que, como em poemas

⁹² “Angústia e esperança de Antonio Machado”, in **Retratos e leituras**, Rio de Janeiro, Simões, 1953, p. 178.

⁹³ Marta Rodríguez, *op. cit.*, p. 97.

anteriores, é visto como um sonho ou ilusão, a que Machado não se entrega inteiramente, mas a que tampouco se recusa.

Finalmente, a imagem da taça de vinho, presente em três poemas, apresenta conotações distintas que se complementam: no primeiro, associa-se a um sentimento de fraternidade que se coloca acima das indagações sobre a condição humana; no segundo, ilustra uma dessas indagações; no terceiro, exemplifica a fragilidade da vida e a irreversibilidade da morte.

*¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?...
Todo el que camina anda,
como Jesús, sobre el mar.*

Por que chamar de caminhos
os sulcos que o acaso faz?
Quem caminha apenas anda,
como Jesus, sobre o mar.

*A quien nos justifica nuestra desconfianza
llamamos enemigo, ladrón de una esperanza.
Jamás perdona el necio si ve la nuez vacía
que dio a cascar al diente de la sabiduría.*

A quem nos justifica nossa desconfiança
chamamos inimigo, ladrão de uma esperança.
Jamais perdoa o néscio se vê a noz vazia
que deu a descascar para a sabedoria.

*De lo que llaman los hombres
virtud, justicia y bondad,
una mitad es envidia,
y la otra, no es caridad.*

Do que designam os homens
honra, justiça e bondade,
uma metade é inveja,
e a outra não é caridade.

*En preguntar lo que sabes
el tiempo no has de perder...
Y a preguntas sin respuesta
¿quién te podrá responder?*

Em perguntar o que sabes
o tempo não vais perder...
E às perguntas sem resposta
quem pode te responder?

*La envidia de la virtud
hizo a Caín criminal.
¡Gloria a Caín! Hoy el vicio
es lo que se envidia más.*

Por invejar a virtude
fez-se Caim criminoso.
Glória a Caim! Pois o vício
é o que se inveja mais hoje.

*Virtud es la alegría que alivia el corazón
más grave y desarruga el ceño de Catón.
El bueno es el que guarda, cual venta del camino,
para el sediento el agua, para el borracho el vino.*

Virtude é a alegria que abranda o coração
mais grave e que desfranze o cenho de Catão.
Bom é quem guarda, como o albergue do caminho,
para o sedento a água, para o bêbado o vinho.

*Cantad conmigo a coro: Saber, nada sabemos,
de arcano mar venimos, a ignota mar iremos...
Y entre los dos misterios está el enigma grave;
tres arcos cierra una desconocida llave.
La luz nada ilumina y el sabio nada enseña.
¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña?*

Cantai comigo em coro: Saber, nada sabemos,
de arcano mar viemos, a ignoto mar iremos...
E entre esses dois mistérios está o enigma grave;
três arcos fecha uma desconhecida chave.
A luz nada ilumina e o sábio nada instrui.
O que diz a palavra? O que a água que flui?

*Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba.*

Ontem eu sonhei que via
a Deus e que a Deus falava;
e sonhei que Deus me ouvia...
Depois, sonhei que sonhava...

*No extrañéis, dulces amigos,
que esté mi frente arrugada:
yo vivo en paz con los hombres
y en guerra con mis entrañas.*

Não estranheis, bons amigos,
a minha fronte enrugada;
eu vivo em paz com os homens
e em guerra com minhas entranhas.

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.*

Caminhante, são teus rastros
o caminho, e nada mais;
caminhante, não há caminho,
faz-se caminho ao andar.
Ao andar faz-se caminho,
e ao olhar-se para trás
vê-se a vereda que nunca
se há de voltar a pisar.
Caminhante, não há caminho,
apenas sulcos no mar.

Yo amo a Jesús, que nos dijo:

Cielo y tierra pasarán.

*Cuando cielo y tierra pasen
mi palabra quedará.*

¿Cuál fue, Jesús, tu palabra?

¿Amor? ¿Perdón? ¿Caridad?

*Todas tus palabras fueron
una palabra: Verdad.*

Amo a Jesus, que nos disse:
Céu e terra hão de passar.
Quando terra e céu passarem
minha palavra ficará.
Qual foi, Jesus, tua palavra?
Amor? Perdão? Caridade?
Todas tuas palavras foram
uma palavra: Velaí.

*Hay dos modos de conciencia:
una es luz, y otra, paciencia.*

*Una estriba en alumbrar
un poquito el hondo mar;
otra, en hacer penitencia
con caña o red, y esperar
el pez, como pescador.*

Dime tú: ¿Cuál es mejor?

*¿Conciencia de visionario
que mira en el hondo acuario
peces vivos,
fugitivos,
que no se pueden pescar,
o esa maldita faena
de ir arrojando a la arena,
muertos, los peces del mar?*

Há dois modos de consciência:

um é luz; o outro, paciência.

Um consiste em clarear

um pouquinho o fundo mar;

outro, em fazer penitência

com vara ou rede, e esperar

o peixe, qual pescador.

Dize-me: qual é melhor?

Consciência de visionário

que olha no profundo aquário

peixes vivos

fugitivos

que não se podem pescar,

ou isso que a alma odeia

de ir atirando na areia,

mortos, os peixes do mar?

*Fe empirista. Ni somos ni seremos.
Todo nuestro vivir es prestado.
Nada trajimos; nada llevaremos.*

Fé empirista. Nem somos nem seremos.
Todo o nosso viver nos é emprestado.
Nada trouxemos; nada levaremos.

*¿Dices que nada se crea?
No te importe, con el barro
de la tierra, haz una copa
para que beba tu hermano.*

Dizes que nada se cria?
Não te importes, com o barro
da terra faze uma taça
pra que beba teu irmão.

*Bueno es saber que los vasos
nos sirven para beber;
lo malo es que no sabemos
para qué sirve la sed.*

Bom é sabermos que os copos
servem-nos para beber;
ruim é que não saibamos
para que nos serve a sede.

*¿Dices que nada se pierde?
Si esta copa de cristal
se me rompe, nunca en ella
beberé, nunca jamás.*

Dizes que nada se perde?
Se esta taça de cristal
se quebrar, nela já nunca
eu beberei, nunca mais.

*Dices que nada se pierde
y acaso dices verdad,
pero todo lo perdemos
y todo nos perderá.*

Dizes que nada se perde
e talvez digas verdade,
porém nós perdemos tudo
e tudo nos perderá.

*Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.*

Tudo passa e tudo fica,
mas nossa sina é passar,
passar fazendo caminhos,
caminhos por sobre o mar.

*Morir... ¿Caer como gota
de mar en el mar inmenso?
¿O ser lo que nunca he sido:
uno, sin sombra y sin sueño,
un solitario que avanza
sin camino y sin espejo?*

Morrer... Cair como gota
de mar sobre o mar imenso?
Ou ser o que nunca fui:
de sombra e de sonho alheio,
um solitário que avança
sem caminho e sem espelho?

*Anoche soñé que oía
a Dios, gritándome: ¡Alerta!
Luego era Dios quien dormía,
y yo gritaba: ¡Despierta!*

Eu ontem sonhei que ouvia
a Deus, gritando-me: Alerta!
Logo era Deus quem dormia
e eu lhe gritava: Desperta!

*Cuatro cosas tiene el hombre
que no sirven en la mar:
ancla, gobernalle y remos,
y miedo de naufragar.*

Quatro coisas tem o homem
que não lhe valem no mar:
âncora, remos e leme,
e medo de naufragar.

*Discutiendo están dos mozos
si a la fiesta del lugar
irán por la carretera
o campo traviesa irán.
Discutiendo y disputando
empiezan a pelear.
Ya con las trancas de pino
furiosos golpes se dan;
ya se tiran de las barbas,
ya se las quieren pelar.
Ha pasado un carretero,
que va cantando un cantar:
"Romero, para ir a Roma,
lo que importa es caminar,
a Roma por todas partes,
por todas partes se va."*

Discutindo estão dois moços
se até a festa do lugar
irão através da estrada
ou pelos camposirão.
Discutindo e disputando
já começam a brigar.
Com seus porretes de pinho
furiosos golpes se dão;
já se puxam pelas barbas,
que as desejam arrancar.
Passou ali um carreteiro,
que vai cantando um cantar:
“Romeiro, para ir a Roma,
o que importa é caminhar;
a Roma por toda parte,
por toda parte se vai.”

Parábolas

Os poemas desta seção não se diferenciam marcadamente dos *proverbios y cantares* que os precedem, uma vez que em vários destes (como, por exemplo, em *Discutiendo están dos mozos*) predomina também o caráter narrativo; por outro lado, algumas das *parábolas* (como *El Dios que todos llevamos* ou *Sabe esperar, aguarda...*) poderiam perfeitamente ser classificadas no grupo anterior. De uma forma geral, são mais extensos e heterogêneos, e de composição mais tardia que os poemas da seção precedente.

O primeiro poema do grupo, que reafirma a maestria de Machado nas composições de evocação infantil, apresenta como traço mais marcante a simplicidade formal, com uma estrutura sintática e vocabular que remete aos contos de fada. Note-se, por exemplo, a repetição do sujeito “o menino”, ou as sucessivas transformações da personagem principal, didaticamente explicadas: “o menino ficou sério”, “o menino se fez moço”, “o moço se fez velho”.

Essa estrutura fabular é completamente adequada à temática do poema, que discute o caráter efêmero e ilusório da realidade. Se, como o velho conclui, “tudo é sonhar,/ o cavalinho sonhado e o cavalo de verdade”, nenhuma forma é mais adequada para descrever tal realidade que a dos contos de fada. Assim, estamos diante de uma indagação que, dada a natureza de seu objeto, encontra seu veículo mais adequado não no discurso racional adulto, mas na fabulação mítica infantil, que não se fecha numa resposta peremptória, mas, ao contrário, termina com uma nova indagação.

A utilização de elementos da mitologia grega, presente no segundo poema deste grupo, é rara na poesia machadiana. Para José-Carlos Mainer, ela corresponde à perene busca de Machado por uma poesia “que atinja o comum, o coletivo”, busca que encontra sua forma mais apropriada na “copla sentenciosa de ar popular”⁹⁴ utilizada nos “provérbios e cantares”. As figuras mitológicas reaparecerão no primeiro poema do livro *Nuevas canciones, Olivo del camino*, mas sob uma forma um tanto quanto estereotipada.

⁹⁴ *La Edad de plata (1902-1939) – Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madri, Catedra, 1983, p. 157.

Também é rara a concepção da arte como “brinquedo” sem importância a que o poeta se dedica de forma desiludida, presente em *Sabe esperar, aguarda....* Em vários de seus escritos, em diferentes períodos de sua vida, Machado defendeu ora a idéia de uma arte popular e combativa, empenhada na defesa e no crescimento da pátria espanhola, ora a idéia da poesia como expressão das mais profundas inquietações metafísicas humanas, recusando-se sempre a aceitar a literatura como mero jogo intelectual.

Os dois últimos poemas aqui traduzidos revelam a influência de Unamuno, já presente em outras obras de **Campos de Castilla**, como o *Poema de un día* e alguns dos *proverbios y cantares*. Se o Deus que “buscamos” e “fazemos” está um pouco em desacordo com a concepção mais tipicamente machadiana de um Deus nebuloso e inacessível, a luta entre o coração que espera e acredita e a razão que duvida e interroga é uma constante em sua obra, e pode ser acompanhada desde o primeiro poema desta antologia, em que a ilusão luminosa da infância contrapõe-se à visão amarga da maturidade, até os escritos de Juan de Mairena, em que o ceticismo que está na base de todos os seus questionamentos não o impede de lançar as bases para uma esperançosa ética futura.

*Era un niño que soñaba
un caballo de cartón.
Abrió los ojos el niño
y el caballito no vio.
Con un caballito blanco
el niño volvió a soñar;
y por la crin lo cogía...
¡Ahora no te escaparás!
Apenas lo hubo cogido,
el niño se despertó.
Tenía el puño cerrado.
¡El caballito voló!
Quedóse el niño muy serio
pensando que no es verdad
un caballito soñado.
Y ya no volvió a soñar.
Pero el niño se hizo mozo
y el mozo tuvo un amor,
y a su amada le decía:
¿Tu eres verdad o no?
Cuando el mozo se hizo viejo
pensaba: todo es soñar,
el caballito soñado
y el caballo de verdad.
Y cuando vino la muerte,
el viejo a su corazón
preguntaba: ¿Tu eres sueño?
¡Quién sabe si despertó!*

Era um menino, e sonhava
um cavalo de cartão.
O menino abriu os olhos:
não viu o cavalo, não.
Com um cavalinho branco
ele voltou a sonhar;
e pela crina o prendia...
Agora, não escaparás!
Acabara de pegá-lo
e de novo despertou.
Tinha o seu punho fechado.
O cavalinho voou!
O menino ficou sério,
pensando não ser verdade
um cavalinho sonhado.
Já não voltou a sonhar.
O menino se fez moço;
ao moço veio a paixão.
À sua amada ele dizia:
Tu és de verdade ou não?
Quando o moço se fez velho,
pensava: Tudo é sonhar,
o cavalinho sonhado
e o cavalo de verdade.
E quando chegou a morte
o velho ao seu coração
perguntava: Tu és sonho?
Quem sabe se despertou!

*Sobre la limpia arena, en el tartesio llano
por donde acaba España y sigue el mar,
hay dos hombres que apoyan la cabeza en la mano;
uno duerme, y el otro parece meditar.
El uno, en la mañana de tibia primavera,
junto a la mar tranquila,
ha puesto entre sus ojos y el mar que reverbera,
los párpados, que borran el mar en la pupila.
Y se ha dormido, y sueña con el pastor Proteo,
que sabe los rebaños del marino guardar;
y sueña que le llaman las hijas de Nereo,
y ha oído a los caballos de Poseidón hablar.
El otro mira al agua. Su pensamiento flota;
hijo del mar, navega — o se pone a volar.
Su pensamiento tiene un vuelo de gaviota,
que ha visto un pez de plata en el agua saltar.
Y piensa: “Es esta vida una ilusión marina
de un pescador que un día ya no puede pescar.”
El soñador ha visto que el mar se le ilumina,
y sueña que es la muerte una ilusión del mar.*

Sobre a límpida areia, na tartésia planície
por onde acaba a Espanha e segue o mar,
há dois homens que apóiam a cabeça nas mãos;
um dorme, enquanto o outro parece meditar.
Um deles, na manhã de morna primavera,
junto à onda tranqüila,
já pôs, entre seus olhos e o mar que reverbera,
as pálpebras, que apagam o mar para a pupila.
E já dormiu, e sonha com o pastor Proteu
que bem sabe o rebanho marinho guardar;
e sonha que lhe chamam as filhas de Nereu,
e escutou os cavalos de Posídon falar.
O outro olha as águas. Seu pensamento bóia;
filho do mar, navega — ou se põe a voar.
Seu pensamento tem um vôo de gaivota
que viu um peixe de prata sobre a água saltar.
E pensa: “É esta vida uma ilusão marinha
de um pescador que um dia não pode mais pescar”.
O sonhador notou que o mar já se ilumina
e sonha que é a morte uma ilusão do mar.

*Sabe esperar, aguarda que la marea fluya,
— así en la costa un barco — sin que al partir te inquiete.
Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya;
porque la vida es larga y el arte es un juguete.
Y si la vida es corta
y no llega la mar a tu galera,
aguarda sin partir y siempre espera,
que el arte es largo y, además, no importa.*

Sabe esperar até que a maré flua,
— assim na costa um barco — sem que te traga medo.
Quem quer que espere sabe que a vitória é sua;
porque esta vida é longa e a arte é só um brinquedo.
E se a vida for curta
e não chegar o mar à tua galera,
aguarda sem partir e sempre espera,
que a arte é longa e, além do mais, não importa.

*El Dios que todos llevamos,
el Dios que todos hacemos,
El Dios que todos buscamos
y que nunca encontraremos.
Tres dioses o tres personas
del solo Dios verdadero.*

O Deus que todos levamos,
o Deus que todos fazemos,
o Deus que todos buscamos
e que nunca encontraremos.
Três deuses ou três pessoas
do único Deus verdadeiro.

*Dice la razón: Busquemos
la verdad.*

Y el corazón: Vanidad.

La verdad ya la tenemos.

*La razón: ¡Ay, quién alcanza
la verdad!*

El corazón: Vanidad.

La verdad es la esperanza.

Dice la razón: Tú mientes.

Y contesta el corazón:

*Quien miente eres tú, razón,
que dices lo que no sientes.*

*La razón: Jamás podremos
entendernos, corazón.*

El corazón: Lo veremos.

Diz a razão: Busquemos
a verdade.

E o coração: Vaidade.

A verdade, já a temos.

A razão: Quem alcança
a verdade?

O coração: Vaidade.

A verdade é a esperança.

Diz a razão: Tu mentes.

Responde o coração:

Quem mente és tu, razão,
dizes o que não sentes.

A razão: Nunca iremos
nos entender, nós não.

O coração: Veremos.

Elogios

Os homenageados neste último grupo de poemas com que se fecha o livro **Campos de Castilla** são intelectuais e escritores contemporâneos em cuja obra Machado encontrou preocupações, buscas e anseios similares aos seus: Ortega y Gasset, Xavier Valcarce, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Valle-Inclán, Narciso Cortés, Rubén Darío e Miguel de Unamuno. Para José-Carlos Mainer, nestes poemas, que são um autêntico panorama do pensamento espanhol no início do século XX, Machado tenta “converter a poesia lírica em ambiciosa crítica cultural”⁹⁵; ao mesmo tempo, filia-se de modo mais explícito à sua geração intelectual.

O caráter ocasional e encomiástico da maioria destas composições, no entanto, prejudica sua qualidade e regularidade, privando-lhes muitas vezes da linguagem simples e sóbria que caracteriza a produção machadiana. Tendo isso em vista, selecionamos deste grupo apenas o primeiro poema, dedicado a Giner de los Ríos.

Francisco Giner de los Ríos (1840-1915), discípulo de Julián Sanz del Río (1814-1869), pôs em prática as doutrinas ético-pedagógicas do mestre na *Institución Libre de Enseñanza*, fundada em 1876, onde Antonio Machado estudou e cujas marcas profundas são facilmente notáveis, não apenas na obra e nas concepções deste escritor, mas de toda a geração de 98. Em oposição às práticas do ensino oficial, a *Institución* tinha como princípios pedagógicos “a colocação em prática em grande escala, e em todos os estudos, dos procedimentos objetivos, intuitivos, realistas e de laboratório; a introdução e o desenvolvimento do sistema de excursões e viagens escolares; a tentativa de aplicação da psicologia froebeliana em todos os graus de ensino; a eliminação do livro didático, substituído pela atividade e pela investigação pessoal e original do discente. Conseqüentemente, os programas buscavam: integridade enciclopédica, potenciação das línguas vivas, do direito, da sociologia, do canto, dos trabalhos manuais e, sobretudo, da história da arte vivificada pelas viagens instrutivas; educação física ao ar livre; estudos cíclicos, etc. Por sua vez, o regime pedagógico incluía, entre outros, estes princípios:

⁹⁵ *La Edad de plata (1902-1939) – Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madri, Catedra, 1983, p. 155.

autonomia disciplinar com ausência de inspeção, prêmios, castigos, exames e atas, eliminação de intermediários ou garantias alheias entre professor e aluno, que na escola devem conviver familiarmente como pai e filho; sobriedade do trabalho, com descanso freqüente e ao ar livre; poucas ou nenhuma tarefa para casa; uma tarde por semana passada no campo; redução das festas apenas ao domingo; proscricção do internato, limitado apenas aos alunos sem família, os quais convivem na casa de professores com filhos; coeducação dos sexos, de forma que a mulher se eduque *com e como* o homem, em completa paridade; assistência cultural e moral aos alunos, inclusive após seu ciclo de estudos”⁹⁶.

Entre as numerosas influências da *Institución* sobre o pensamento e a obra de Machado, a crítica aponta especialmente o repúdio a toda forma de autoritarismo, bem como ao artificialismo e à retórica vazia, o gosto pela natureza e pelas longas caminhadas no campo e a valorização do trabalho artesanal, em contraposição à posição pedante segundo a qual a única atividade válida seria a exclusivamente intelectual. Certamente Giner de los Ríos foi um dos principais modelos para a criação do professor de Retórica Juan de Mairena, cujas idéias são expostas por Machado preponderantemente sob a forma de aulas, exercícios e discussões com seus alunos.

⁹⁶ Cf. Oreste Macrì, in *Poesía y Prosa*, v. 2, p. 925-926.

A don Francisco Giner de los Ríos

*Como se fue el maestro,
la luz de esta mañana
me dijo: Van tres días
que mi hermano Francisco no trabaja.
¿Murió?... Sólo sabemos
que se nos fue por una senda clara,
diciéndonos: Hacedme
un duelo de labores y esperanzas.
Sed buenos y no más, sed lo que he sido
entre vosotros: alma.
Vivid, la vida sigue,
los muertos mueren y las sombras pasan;
lleva quien deja y vive el que ha vivido.
¡Y unques, sonad; enmudeced, campanas!*

*Y hacia otra luz más pura
partió el hermano de la luz del alba,
del sol de los talleres,
el viejo alegre de la vida santa.
...Oh, sí, llevad, amigos,
su cuerpo a la montaña,
a los azules montes
del ancho Guadarrama.*

*Allí hay barrancos hondos
de pinos verdes donde el viento canta.
Su corazón repose
bajo una encina casta,
en tierra de tomillos, donde juegan
mariposas doradas...
Allí el maestro un día
soñaba un nuevo florecer de España.*

A don Francisco Giner de los Ríos

Quando partiu o mestre,
a luz desta alvorada
me disse: Há três dias
que meu irmão Francisco não trabalha.
Morreu?... Sabemos só
que ele partiu por uma senda clara,
dizendo-nos: Erguei
um luto de trabalhos e esperanças.
Sede bons, nada mais, sede o que fui
entre vós mesmos: alma.
Vivei, a vida segue,
os mortos morrem e suas sombras passam;
leva quem deixa e vive quem viveu.
Soai, bigornas; sinos, vos calai!

Para outra luz mais pura
partiu o irmão da luz desta alvorada,
do sol das oficinas,
o velho alegre de vida sagrada.
...Oh, sim, levai, amigos,
seu corpo até a montanha,
até os montes azuis
do largo Guadarrama.

Ali há barrancos fundos
de pinhais verdes onde o vento canta.
Seu coração repouse
sob a azinheira casta,
em terra de tomilhos, onde brincam
mariposas douradas...
Ali o mestre um dia
sonhava um novo florescer da Espanha.

Nuevas canciones (1917-1930)

Proverbios y cantares

Apesar de repetirem o título de uma seção de **Campos de Castilla**, estes poemas consolidam uma nova vertente na poesia de Machado: a poesia reflexiva e abstrata, que se afasta das intuições temporais presentes em sua produção anterior. Como assinala Dámaso Alonso, recorrendo à definição do próprio Machado, para quem a poesia só existe temporalmente, “notamos que em boa parte dos *Proverbios y cantares* o que se tem são pensamentos baseados em conceitos gerais, não em intuições diretas advindas de sua experiência temporal; estamos, portanto, cada vez mais distantes da poesia e mais próximos da filosofia”⁹⁷.

É sintomático que uma parcela considerável destes poemas seja dedicada à temática da alteridade, retomada e desenvolvida posteriormente em suas obras mais caracteristicamente filosóficas, aquelas atribuídas a Juan de Mairena e Abel Martín. A busca pelo complementar, presente em várias destas coplas, está no centro do pensamento martiniano: “o homem quer ser outro. Eis aqui o especificamente humano”⁹⁸.

A crítica à sedução do solipsismo é uma decorrência lógica dessa postura: “*Do um ao outro* é o grande tema da metafísica. Todo o trabalho da razão humana tende à eliminação do segundo termo. *O outro não existe*: tal é a fé racional, a incurável crença da razão humana. Identidade = realidade, como se, afinal de contas, tudo devesse ser, absoluta e necessariamente, *um e o mesmo*. Mas *o outro* não se deixa eliminar; subsiste, persiste; é o osso duro de roer no qual a razão deixa seus dentes. Abel Martín, com fé poética, não menos

⁹⁷ Cf. Dámaso Alonso, “Fanales de Antonio Machado”, in **Cuatro poetas españoles**, Madri, Gredos, 1976, p. 161.

⁹⁸ **Juan de Mairena**, Madri, Catedra, 1993, v. 1, p. 84.

humana que a fé racional, acreditava *no outro*, n' 'A essencial heterogeneidade do ser', como se disséssemos na incurável *alteridade* de que padece o *uno*.”⁹⁹

Assim, entende-se a valorização do Cristianismo, bem como as numerosas alusões aos Evangelhos, tanto em seus poemas quanto em sua obra em prosa. Machado encontra neles uma ética em consonância com sua concepção acerca da “heterogeneidade do ser”: “E reparaí agora que o ‘ama a teu próximo como a ti mesmo, e ainda mais, se for preciso’, que tal é o verdadeiro preceito cristão, leva implícita uma fé altruísta, uma crença na realidade absoluta, na existência em si do outro eu. Se todos somos filhos de Deus (...), como hei de atrever-me, dentro desta fé cristã, a degradar a meu próximo tão profunda e substancialmente que lhe arrebate o ser em si para convertê-lo em mera representação, em uma pura fantasia minha?”¹⁰⁰.

A continuidade entre a poesia e a prosa machadianas faz com que muitos dos *proverbios y cantares* presentes em **Nuevas canciones** sirvam como anotações em verso que serão retomadas e desenvolvidas mais tarde na obra em prosa dos apócrifos Abel Martín e Juan de Mairena. A idéia apresentada no poema *Despacito y buena letra*, por exemplo, é retomada várias vezes: “Mairena vivia num grande povoado andaluz, composto por uma burguesia algo beócia, uma aristocracia demasiado rural e um povo inteligente, fino, sensível, de artesãos que sabem seu ofício e para quem o fazer bem as coisas é, como para o artista, muito mais importante que o fazê-las”¹⁰¹. Ou mais adiante: “Entre o fazer as coisas bem e o fazê-las mal está o não as fazer, como termo médio, não isento de virtude. Por isso — dizia Juan de Mairena — os malfeitores devem ser presos.”¹⁰² Da mesma forma, a crítica ao artificialismo literário presente em *Si vino la primavera* reaparecerá em muitos trechos de **Juan de Mairena**, especialmente naqueles dedicados à análise da poesia barroca.

Deve-se atentar ainda para o fato de que o caráter fragmentário e incompleto da produção poética de Machado a partir de seu retorno à Andaluzia não impede que ele se mostre particularmente agudo em condensações como a do poema de um único verso *Hoy es siempre todavía*, que resume de forma lapidar sua visão da vida como fluxo temporal contínuo, sempre incompleto e sujeito a transformações e mudanças de direcionamento.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 85.

¹⁰⁰ **Juan de Mairena**, Madi, Alianza, 1995, p. 248.

¹⁰¹ **Juan de Mairena**, Madri, Catedra, 1993, v. 1, p. 133.

¹⁰² *Ibidem*, p. 349.

*El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.*

O olho que vês não é
olho porque tu o vejas;
é olho porque te vê.

*Mas busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo.*

Mas busca no espelho ao outro,
esse outro que vai contigo.

Hoy es siempre todavía.

Hoje é sempre ainda.

*Nunca traces tu frontera,
ni cuides de tu perfil;
todo eso es cosa de fuera.*

Não traces tua fronteira
nem cuides de teu perfil;
tudo isso é coisa estrangeira.

*Busca a tu complementario,
que marcha siempre contigo,
y suele ser tu contrario.*

Busca a teu complementar
que segue sempre contigo,
sempre a te contrariar.

*Si vino la primavera,
volad a las flores;
no chupéis cera.*

Se veio a primavera,
voai às flores;
não chupeis cera.

*Em mi soledad
he visto cosas muy claras,
que no son verdad.*

Em minha solidão
vi coisas muito claras
que nem verdade são.

*Despacito y buena letra:
el hacer las cosas bien
importa más que el hacerlas.*

Devagar, com boa letra:
o fazer as coisas bem
importa mais que o fazê-las.

*No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.*

Não é o eu fundamental
isso que o poeta busca,
mas o tu essencial.

*Los ojos por que suspiras,
sábelo bien,
los ojos en que te miras
son ojos porque te ven.*

Os olhos pelos quais choras,
escuta bem,
os olhos em que te olhas
são olhos porque te vêem.

*Enseña el Cristo: a tu prójimo
amarás como a ti mismo,
mas nunca olvides que es otro.*

Ensina Cristo: a teu próximo
amarás como a ti mesmo,
mas nunca esqueças que é outro.

*Dijo otra verdad:
busca el tú que nunca es tuyo
ni puede serlo jamás.*

Disse outra verdade:

busca o tu que nunca é teu

nem pode sê-lo jamais.

*¿Dijiste media verdad?
Dirán que mientes dos veces
si dices la otra mitad.*

Disseste meia verdade?

Dirão que mentes em dobro

se dizes a outra metade.

*Tras el vivir y el soñar,
está lo que más importa:
despertar.*

Entre o viver e o sonhar
está o mais importante:
despertar.

*Poned atención:
un corazón solitario
no es un corazón.*

Prestai atenção:
um coração solitário
não é um coração.

*Si vivir es bueno
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar.*

Se viver é bom,
é melhor sonhar,
e melhor que tudo,
mãe, é despertar.

*Tengo a mis amigos
en mi soledad;
cuando estoy con ellos
¡qué lejos están!*

Tenho os meus amigos
na minha solidão;
quando estou com eles,
que longe eles estão!

*¿Cual es la verdad? ¿El río
que fluye y pasa
donde el barco y el barquero
son también ondas de agua?
¿O este soñar del marino
siempre con ribera y ancla?*

Qual é a verdade? O rio
que flui e passa,
onde o barco e o barqueiro
são também ondas de água?
Ou o sonhar do marujo
sempre com margens e âncora?

Outros poemas

Em sua maior parte, os demais poemas de **Nuevas canciones** seguem a mesma tendência observada no grupo anterior: Machado torna-os mais conceptuais e, assim, mais distantes das intuições temporais que caracterizavam sua produção até este livro. O uso de imagens convencionais como a do “menino cego”, a do “baú do avaro”, ou as da brasa e da cinza, acaba aproximando-o da poesia barroca, tão violentamente criticada por Juan de Mairena: “Conceitos e imagens conceptuais — pensadas, não intuídas — estão fora do tempo psíquico do poeta, do fluir de sua própria consciência. Ao *panta rhei* de Heráclito só é exceção o pensamento lógico. Conceitos e imagens em função de conceitos — substantivos acompanhados de adjetivos definidores, não qualificadores — têm, pelo menos, esta pretensão: a de ser hoje o que foram ontem, e amanhã o que são hoje. O *alvor da manhã* vale para todos os amanheceres; a *noite fria*, na intenção do poeta, para todas as noites. Entre tantas noções definidas estabelecem-se relações lógicas, não menos atemporais que elas. Todo o encanto do soneto de Calderón — se algum tem — reside em sua correção silogística. A poesia aqui não canta, mas raciocina, discorre em torno a umas tantas definições. É — como todo ou quase todo o nosso barroco literário — escolástica atrasada”¹⁰³.

O poema *Parergon* é particularmente curioso por retomar a idéia presente em *Elegía de un madrigal*, de **Soledades**, explorando novamente os efeitos da contradição entre a memória voluntária, que busca através de conceitos vazios (no caso, a cor dos olhos da amada) “guardar o passado num espelho”, e a memória involuntária, que irrompe abruptamente, desperta por um acontecimento casual e aparentemente distante daquele a que a lembrança arbitrariamente o liga.

¹⁰³ *Poesía y Prosa*, v. 2, p. 699.

Parergon

Los ojos

I.

*Cuando murió su amada
pensó en hacerse viejo
en la mansión cerrada,
solo, con su memoria y el espejo
donde ella se miraba un claro día.
Como el oro en el arca del avaro,
pensó que guardaría
todo un ayer en el espejo claro.
Ya el tiempo para él no correría.*

II.

*Mas pasado el primer aniversario,
¿cómo eran — preguntó —, pardos o negros,
sus ojos? ¿Glaucos?... ¿Grisés?
¿Cómo eran, ¡Santo Dios!, que no recuerdo?*

III.

*Salió a la calle un día
de primavera, y paseó en silencio
su doble luto, el corazón cerrado...
De una ventana en el sombrío hueco
vio unos ojos brillar. Bajó los suyos
y siguió su camino... ¡Como éstos!*

Parergon

Os olhos

I.

Quando morreu a amada,
pensou tornar-se velho
em sua casa fechada,
só, com a memória dela e com o espelho
onde se olhara ela num claro dia.
Como o tesouro no baú do avaro,
pensou que guardaria
todo um passado em seu espelho claro.
Para ele, o tempo já não correria.

II.

Mas, passado o primeiro aniversário,
como eram — perguntou — castanhos, negros,
seus olhos? Glaucos? Grises?
Como eram, santo Deus, que não me lembro?

III.

Foi à rua num dia
de primavera, e levou em silêncio
seu duplo luto, o coração fechado...
No escuro vão de uma janela aberta
viu uns olhos brilhar. Baixou os seus
e seguiu seu caminho... Iguais a esses!

Soneto V

*Huye del triste amor, amor pacato,
sin peligro, sin venda ni aventura,
que espera del amor prenda segura,
porque en amor locura es lo sensato.*

*Esse que el pecho esquivó al niño ciego
y blasfemó del fuego de la vida,
de una brasa pensada, y no encendida,
quiere ceniza que le guarde el fuego.*

*Y ceniza hallará, no de su llama,
cuando descubra el torpe desvarío
que pedía, sin flor, fruto en la rama.*

*Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama,
y turbio espejo y corazón vacío!*

Soneto V

Foge do triste amor, amor pacato,
sem perigo, sem venda ou aventura,
e que espera do amor prenda segura,
porque no amor loucura é o mais sensato.

Quem ao menino cego o peito esquivava
e do fogo da vida vem descrente,
de uma brasa pensada, e não ardente,
quer uma cinza onde ainda o fogo viva.

E cinza encontrará, não da sua chama,
ao descobrir o torpe desvario
que pedia, sem flor, fruto na rama.

Com negra chave ao aposento frio
de seu tempo abrirá. Deserta a cama
e turvo o espelho e o coração vazio!

De un cancionero apócrifo (1924-1936)

Nesta seção das **Poesías completas**, Machado inseriu trechos em prosa e verso que atribuiu aos “apócrifos” Juan de Mairena e Abel Martín. Numa atitude irônica, que no entanto não deixa de evidenciar o deslocamento de seu interesse da poesia para a filosofia, os quatro primeiros poemas aqui reunidos surgem apenas como exemplos num texto em prosa dedicado à exposição da obra e das idéias de Martín. *Rosa de fuego* é precedido pelo seguinte fragmento:

“Alguns pedagogos já começam a compreender que as crianças não devem ser educadas como meros aprendizes de homem, que há algo sagrado na infância para ser vivido plenamente por ela. Mas quão longe estamos ainda do respeito ao sagrado juvenil! Deseja-se a todo custo separar os jovens do amor. Ignora-se ou aparenta-se ignorar que a castidade é, por excelência, a virtude dos jovens, e a luxúria, sempre, coisa de velhos; e que nem a Natureza nem a vida social oferecem os perigos que os pedagogos temem para seus educandos. Mais perversos, talvez, e mais errados, sem dúvida, que os frades e as beatas, pretendem fazer do jovem uma criança estúpida que jogue, não como a criança, para quem o jogo é a própria vida, mas com a seriedade de quem cumpre um rito solene. Deseja-se fazer da fadiga muscular narcótico adormecedor do sexo. O jovem é separado da galanteria, a que está naturalmente inclinado, e conduzido ao esporte, ao jogo extemporâneo. Isso é perverso. E não esqueçamos — acrescenta — que a pederastia, atividade erótica desviada e supérflua, é a companheira inseparável da educação física.”¹⁰⁴

Todo amor es fantasía e *En el mar de la mujer* ilustram o papel central do amor na filosofia de Abel Martín, “onde abundam expressões, mais ou menos hiperbólicas, de um apaixonado culto à mulher”¹⁰⁵, exaltada sobretudo em sua perpétua e irreduzível alteridade: “O amor dórico e toda homossexualidade é rechaçada também por Abel Martín, e não por razões morais, mas metafísicas. O Eros martiniano só se inquieta pela contemplação do corpo feminino, e graças

¹⁰⁴ *Poesía y Prosa*, v. 2, p. 676.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 673.

precisamente àquela diferença irreduzível que nele se percebe. Tampouco é para Abel Martín a beleza o grande incentivo do amor, mas sim a sede metafísica do essencialmente outro”¹⁰⁶.

Além dos dois supracitados autores “apócrifos”¹⁰⁷, para quem Machado esboçou não apenas biografias ricas em detalhes mas também uma extensa obra filosófica em verso e prosa, o escritor sevilhano criou vários outros poetas, chegando a esboçar, para cada um, uma pequena notícia biográfica, atribuindo-lhes uma obra que, na maior parte das vezes, não ultrapassou a marca de um único poema. Entre esses apócrifos está um certo Antonio Machado, que “nasceu em Sevilha em 1875. Foi professor em Soria, Baeza, Segóvia e Teruel. Morreu em Huesca em data ainda imprecisa. Alguém o confundiu com o célebre poeta do mesmo nome, autor de **Soledades**, **Campos de Castilla**, etc.”¹⁰⁸

A título representativo, incluímos nesta antologia duas outras obras apócrifas. Os dois primeiros fragmentos, segundo a nota que os acompanha, pertenceriam a um romance em que se descreve uma tempestade de verão. Os versos transcritos seriam os únicos de que Machado se recordaria. Na breve nota biográfica referente ao “autor”, lemos o seguinte: “Nasceu em Almazán em 1838. Morreu em Soria em 1908. Foi amigo de Gustavo Adolfo Bécquer, de quem conservou sempre grata e viva lembrança”¹⁰⁹.

O segundo poema é acompanhado de uma nota mais breve: “Assim dizia José Luis Fuentes, poeta de San Lucas, místico e bêbado, morto em Cádiz por volta do final do século passado.”¹¹⁰ Variações desta copla encontram-se em **Los complementarios**¹¹¹, sob a rubrica “De mi cartera”, e em **Juan de Mairena**.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 679.

¹⁰⁷ Embora alguns os tratem como heterônimos, procurando aproximar o poeta sevilhano de Fernando Pessoa, ater-nos-emos à própria nomenclatura de Machado, que denominava “apócrifas” suas criações. Acerca da impropriedade da extensão da nomenclatura heteronímica à obra machadiana, bem como às afinidades entre os dois escritores, consulte-se Apolinário Lourenço, **Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado**.

¹⁰⁸ Machado, **Poesía y prosa** (v. 2., p. 809)

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 811.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 817.

¹¹¹ **Los complementarios** (Edição de Manuel Alvar), Madri, Catedra, 1996, p. 203.

Rosa de fuego

*Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,*

*pasead vuestra mutua primavera,
y aún bebed sin temor la dulce leche
que os brinda hoy la líbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.*

*Caminad, cuando el eje del planeta
se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta,*

*cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano.*

Rosa de fogo

Tecidos sois de primavera, amantes,
de terra e água e vento e sol tecidos.
A serra em vossos peitos arquejantes,
em vossos olhos os campos floridos,

passeai vossa mútua primavera,
e bebei sem temor o doce leite
que hoje vos brinda a lúbrica pantera,
antes que, irada, no caminho espreite.

Caminhai, quando o eixo do planeta
se estende até o solstício de verão,
verde a amendoeira e murcha a violeta,

próxima a sede e o manancial cercão,
rumo à tarde de vosso amor, completa,
com a rosa de fogo em vossa mão.

*En el mar de la mujer
pocos naufragan de noche;
muchos, al amanecer.*

No oceano da mulher
poucos naufragam à noite;
muitos, ao amanhecer.

*La plaza tiene una torre,
la torre tiene un balcón,
el balcón tiene una dama,
la dama tiene una flor.
Ha pasado un caballero
— ¡quién sabe por qué pasó! —
y se ha llevado la plaza,
con su torre y su balcón,
con su balcón y su dama,
su dama y su blanca flor.*

A praça tem uma torre,
a torre tem um miradouro;
o miradouro, uma dama;
a dama tem uma flor.
Passou ali um cavaleiro
— quem sabe por que passou! —
e levou consigo a praça
com a torre e seu miradouro,
com o miradouro e sua dama,
a dama e sua branca flor.

A praça tem uma torre,
a torre tem uma varanda;
a varanda tem uma dama;
a dama, uma flor branca.
Passou ali um cavaleiro
— quem sabe por que passara! —
e levou consigo a praça
com a torre e sua varanda,
com a varanda e sua dama,
a dama e sua flor branca.

*Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás.*

Todo amor é fantasia;
ele inventa o ano, o dia,
a hora e sua melodia;
inventa o amante, e ainda mais,
a amada. Não prova nada
contra o amor que a sua amada
não tenha existido jamais.

I.

*Era la mayor, Clotilde,
rubia como la candela,
era la más pequeñita
Inés, como el pan morena.
Una tarde de verano
se partieron de la aldea;
salieron a un prado verde,
posaron sobre la hierba.*

.....

II.

*...el viento húmedo sopla;
los montes relampaguean.*

I.

Era a mais velha, Clotilde,
tão loira quanto a candeia,
a mais pequenina era
Inês, como o pão morena.
Numa tarde de verão
foram embora da aldeia;
saíram a um prado verde
repousaram sobre a relva.

.....

II.

...o vento úmido sopra;
os montes relampagueiam.

*Oscuro para que atiendan;
claro como el agua, claro
para que nadie comprenda.*

Obscuro para que atentem;
claro como a água, claro
para que ninguém o entenda.

Poesías sueltas

Seleccionamos deste grupo uma das *Poesías de la guerra*, título sob o qual Oreste Macrì agrupou na **Poesía y prosa** vinte poemas escritos por Machado entre 1936 e 1939, publicados em jornais ou revistas, dos quais sem dúvida o mais célebre é este, dedicado ao poeta Federico García Lorca, fuzilado em 19 de agosto de 1936, no início da guerra civil.

Note-se, na primeira parte do poema, a inserção de versos de sete sílabas, que fazem com que a característica silva de rima toante machadiana aproxime-se do *romance*, forma métrica utilizada por Lorca em seus poemas mais célebres. Sánchez Barbudo assinala também “o modo de contar, de imaginar o ocorrido: tal como se contaria, como se imaginaria popularmente. A cena é vista de fora”¹¹².

¹¹² Sánchez Barbudo, *op. cit.*, p. 448.

El crimen fue en Granada

A Federico García Lorca

I.

El crimen

*Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
— sangre en la frente y plomo en las entrañas —
... Que fue en Granada el crimen
sabed — ¡pobre Granada! —, en su Granada.*

O crime foi em Granada

A Federico García Lorca

I.

O crime

Viram-no, caminhando entre fuzis
por uma longa estrada,
sair ao campo frio,
ainda com estrelas, madrugada.
Mataram a Federico
quando a luz já se elevava.
O pelotão de verdugos
não ousou olhar sua cara.
Todos fecharam os olhos;
rezaram: nem Deus te salva!
Morto caiu Federico
— sangue na frente e chumbo em suas entranhas —
... Foi lá em Granada o crime,
sabei — pobre Granada — , em sua Granada.

II.

O Poeta e a Morte

Viram-no caminhar a sós com Ela,
sem temer sua gadanha.
— Já o sol de torre em torre; e já os martelos
na bigorna — metal, metal das fráguas.
Falava Federico,
galanteando a morte. Ela o escutava.
“Porque ontem no meu verso, companheira,
soava o golpe de tuas secas palmas,
e deste o gelo ao meu cantar, e o gume
de tua foice de prata à minha desgraça,
te cantarei a carne que não tens,
os olhos que te faltam,
teus cabelos que o vento sacudia,
os rubros lábios em que te beijavam...
Hoje como ontem, morte, minha cigana,
que bom estar só contigo,
por estes campos de Granada, minha Granada!”

III.

Viram-no caminhar...
Talhai, amigos,
de pedra e sonho, lá no Alhambra
um túmulo ao poeta,
sobre uma fonte na qual chore a água,
e eternamente diga:
foi em Granada o crime, em sua Granada!

Notas

El limonero lánguido suspende

É curioso notarmos que a imagem do limão associada à pureza das ilusões reaparece, numa ambientação muito próxima à deste poema de Machado, no primeiro poema do primeiro livro do italiano Eugenio Montale, **Ossi di seppia**, publicado em 1925:

(...)
Quando um dia de um portão malfechado
entre as árvores de um pátio
nos surge o amarelo dos limões;
e no coração o gelo se dissolve,
e no peito estalam
suas canções
as trombetas de ouro da solaridade¹¹³.

Yo voy soñando caminos

A **encina** é o azinheiro, árvore do gênero dos carvalhos, característica das regiões mais secas da península Ibérica, França mediterrânea e norte da África. Machado dedicou a esta árvore um poema (*Las encinas*), em que ela simboliza a “humildade e fortaleza” espanholas.

O tema da renúncia ao amor que acaba se revelando renúncia ao próprio coração já aparece em poemas de Gustavo Bécquer e de Rosalía de Castro¹¹⁴, e está presente também num dos maiores livros da poesia brasileira, **Claro Enigma**, de Carlos Drummond de Andrade, através da mesma imagem do espinho arrancado (“A um varão, que acaba de nascer”, *in* **Claro Enigma**, p. 65.):

Este é de resto o mal
superior a todos:
a todos como a tudo
estamos presos. E
se tentas arrancar
o espinho de teu flanco,

¹¹³ Eugenio Montale, **Poesias** (tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti), Rio de Janeiro, Record, 1997.

¹¹⁴ Ver Rafael Lapesa, “Bécquer, Rosalía y Machado”.

a dor em ti rebate
a do espinho arrancado.

Abril florescia

Transcrevemos aqui a tradução de Manuel Bandeira, a quem devemos algumas das soluções presentes em nosso texto:

Abril florescia
na paisagem mansa.
Entre os jasmineiros
e as roseiras brancas
do balcão fronteiro,
vi as irmãs sentadas.
A menor cosia,
a maior fiava...
Entre os jasmineiros
e as roseiras brancas,
a mais pequenina,
risonha e rosada,
de agulha suspensa,
sentiu que eu a olhava.
A maior seguia,
silenciosa e pálida,
o fuso na roca
que o fio enroscava.
Abril florescia
na paisagem mansa.

Numa clara tarde
a maior chorava,
entre os jasmineiros
e as roseiras brancas,
ante o branco linho
que na roca fiava.
— Que tens? perguntei-lhe.
Silenciosa e pálida,

indicou o vestido
que a irmã começara:
na túnica negra
a agulha brilhava;
sobre o véu luzia
a agulha de prata.
Apontou a tarde
de abril que sonhava:
naquele momento
os sinos dobravam.
E na tarde clara
me ensinou suas lágrimas...
Abril florescia
na paisagem mansa.

Noutro abril alegre,
noutra tarde clara,
o balcão florido
solitário estava...
Nem a pequenina
risonha e rosada,
tampouco a irmã triste,
silenciosa e pálida,
nem a negra túnica,
nem a touca branca...

Apenas no fuso
o linho girava
por mão invisível;
e na obscura sala
a lua do límpido
espelho brilhava...
Entre os jasmineiros
e as roseiras brancas
do balcão florido,
minha imagem dava
na lua do espelho,
que longe sonhava...

Abril florescia
na paisagem mansa.

De forma geral, minha tradução manteve-se bem próxima à de Bandeira. No refrão, tentei preservar a referência à casa do observador, presente em “mi ventana”, que acentua o caráter íntimo das imagens observadas. Procurei manter também a contraposição de idades entre as irmãs, que se perde em português no binômio maior/menor; por conta disso, traduzi “pequeñita” por “jovenzinha”. Preferi ainda preservar a repetição do verbo “señaló”, nos versos 29 e 35, traduzindo-o nas duas oportunidades por uma mesma palavra em português; Bandeira, em seu texto, escreve ora “indicou”, ora “apontou”.

Me dijo una tarde

A tradução de “una tarde/ de la primavera” para “uma tarde/ de uma primavera”, embora acentue o caráter vago e impreciso do poema, mantém a regularidade do andamento pentassilábico, essencial para a atmosfera encantatória dos versos.

Elegía de un madrigal

A tradução de “rubias olas” para “ondas de ouro” justifica-se pelo fato de que, no contexto do poema, trata-se apenas da exemplificação de uma imagem conceptual e gasta, incapaz de evocar a realidade concreta dos cabelos da amada.

Consejos

A mesma idéia presente no segundo poema aparece em “Divagaciones (en torno al último libro de Unamuno)”, de 1905: “Mas Unamuno sabe como o espírito é por si mesmo altruísta, e que só se perde quanto se guarda. Talvez por isso se dá conselho e não dinheiro, e quem rouba nossa bolsa rouba-nos a única coisa que nos pode roubar”¹¹⁵. De fato, em *Del sentimiento trágico de la vida*, podemos ler: “E é que se deve espiritualizar a tudo. E isso se consegue dando a todos e a tudo meu espírito, que mais se acrescenta quanto mais o reparto”¹¹⁶.

¹¹⁵ *Apud* Antonio Fernández Ferrer, na introdução a **Juan de Mairena**, Madri, Catedra, 1993, v. II, p. 63.

¹¹⁶ Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, p. 181.

Glosa

Jorge Manrique (1440-1479), conhecido sobretudo pelas **Coplas a la muerte de su padre**, compostas em 1476 e publicadas em 1494, é um dos escritores espanhóis mais apreciados por Machado, especialmente por conta do forte caráter temporal que impregna seus versos e da concretude dos objetos por ele evocados.

Anoche cuando dormía

R. Molina assinala que em **Las Moradas** de Santa Teresa também se alude, referindo-se ao processo de aproximação da alma em relação a Deus, às imagens da fonte, da colmeia e do sol¹¹⁷.

Anoche: “ontem à noite”, “na noite anterior”. Julguei que, no contexto do poema, a idéia de que o sonho ocorrera havia pouco tempo, a ponto de estar ainda marcado de forma vívida e detalhada na memória, era mais importante que o seu caráter noturno ou diurno. Assim, em lugar de “À noite, quando dormia...”, preferi “Eu ontem, quando dormia...”.

Desde el umbral de un sueño me llamaron...

A figura feminina evanescente, presente em vários outros poemas do autor, remete-nos à atmosfera do Romantismo; e, embora se tenha visto essa presença como uma clara influência de Bécquer¹¹⁸, podemos associá-la igualmente a Verlaine (“Est-elle brune, blonde ou rousse? Je l’ignore”¹¹⁹) ou a Heine, de quem Machado, num artigo¹²⁰ publicado em 1907 (mesmo ano de *SGOP*), cita o seguinte poema:

Todas as noites, sonhando,
vejo teu pálido rosto,
a ti chego suspirando
e junto aos teus pés soluço
e de joelhos me prostro.

Me olhando com alguma pena
e um profundo desencanto

¹¹⁷ *Apud* Antonio Sánchez Barbudo, **Los poemas de Antonio Machado**, p. 116.

¹¹⁸ José Luis Cano, *in* **Poesia española del siglo XX — de Unamuno a Blas Otero**: “O vagar de túnicas ou sombras, e essa quimérica visão de uma figura feminina, talvez um anjo, que já aparecem na poesia de Bécquer, voltam a palpar misteriosamente nos versos de Machado”.

¹¹⁹ “Mon rêve familier”, **Poèmes saturniens**.

¹²⁰ “To be or not to be”, **Renacimiento**, 1, março de 1907 (*apud* Doménech, Jordi: “Algunos inéditos de Antonio Machado”).

abres a boca pequena,
moves a cabeça loira
e em teus olhos brilha o pranto.

Murmuras algo em segredo,
tua mão uma flor me traz...
E desperto, e sinto medo...
Não posso dizer mais nada,
e a flor não existe mais.

Sueño Infantil

Chisporroteo: faíscação, cintilação (vocabulário familiar).

Luminarias: luminárias, lanternas, mas também a iluminação para uma festa¹²¹.

Si yo fuera un poeta

A tradução de “poeta” por “trovador”, a fim de conservar a métrica do verso original, é coerente com o caráter galante da composição.

Es una tarde cenicienta y mustia...

Comentando este poema muitos anos mais tarde, Machado assinala: “A *angústia*, à qual tanto aludiu nosso mestre Unamuno e, antes, Kierkegaard, aparece nestes versos — e quiçá em muitos outros — como um fato psíquico de raiz, que não se quer, não se pode definir, mas sim afirmar como uma nota humana persistente, como inquietude existencial (*Sorge*), antes que verdadeira angústia (*Angst*) heideggeriana, mas que vai transformar-se nela”¹²². Um pouco mais adiante, ao comentar os escritos de Heidegger sobre a angústia, acrescenta: “A angústia é, na verdade, um sentimento complicado com a totalidade da existência humana e com seu essencial desamparo, frente ao infinito, impenetrável e opaco”¹²³.

¹²¹ **Dicionário de espanhol-português.**

¹²² *Apud* Antonio Sánchez Barbudo, *op. cit.*, p. 82.

¹²³ *Ibidem.*

Y podrás conocerte, recordando

É curioso contrastar este poema, em que o sonho é visto como única instância válida para o autoconhecimento, com a seguinte afirmação do poeta em 1935, sob a máscara de Juan de Mairena: “Só em momentos preguiçosos pode um poeta dedicar-se a interpretar os sonhos e a rebuscar neles elementos para utilizar em seus poemas. A onirosopia não produziu até aqui nada importante. Os poemas de nossa vigília, ainda os menos logrados, são mais originais e mais belos e, às vezes, mais disparatados que os de nossos sonhos. Diz-vos quem passou muitos anos de sua vida pensando o contrário. Mas é de sábios mudar de opinião.”¹²⁴

Pegasos, lindos pegasos...

A epígrafe de Verlaine é um trecho do primeiro verso do poema *Cheveaux de bois*, de **Romances sans paroles** (uma segunda redação encontra-se em **Sagesse**)¹²⁵.

Retrato

A tradução de “recuerdos” por “lembranças” traria ao primeiro verso do poema um desagradável acúmulo de vogais nasais: infância/lembranças/sevilhano; assim, optei por “memórias”. A ausência do pronome adjetivo “minha” no terceiro verso, embora quebre o paralelismo com o primeiro e o quarto, é necessária para que se mantenha a métrica.

Miguel de Mañara (1620-1679), que inspirou um drama (**Juan de Mañara**) escrito por Machado junto com seu irmão Manuel, é a personagem que deu origem à lenda de don Juan Tenório¹²⁶. Seu nome também inspirou o batismo do escritor apócrifo Juan de Mairena.

Bradomín é o nobre aventureiro a quem Valle-Inclán imagina autor das **Memorias del Marqués de Bradomín**¹²⁷, e que define como “um don Juan feio, católico e sentimental”¹²⁸.

Ronsard (1524-1585), poeta renascentista francês, reaparece de forma muito semelhante num poema dedicado por Machado a Rubén Darío: “cortou as rosas de Ronsard nos jardins da França”¹²⁹. Através do seu nome, alude-se à influência francesa sobre a poesia modernista espanhola e sobre a própria obra de Machado.

A “atual cosmética” faz referência aos excessos descritivos e sonoros de grande parte do modernismo espanhol, de que Machado procura afastar-se a partir de **Campos de Castilla**.

¹²⁴ **Juan de Mairena**, Madri, Catedra, 1993, p. 144.

¹²⁵ Cf. Oreste Macrí, in **Poesías completas**, v. 2, p. 876.

¹²⁶ **Poesías completas**, v. 2, p. 878.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Vicente Tusón, in **Poesías escogidas**, p. 91.

¹²⁹ **Poesías completas**, v. 2, p. 597.

Segundo Macri¹³⁰, **gay-trinar** foi ironicamente composto a partir de “gay-saber” ou “gaya ciencia”, que era a arte poética neo-occitânica introduzida por Juan de Villena em Castela, através da Catalunha.

O mau sentido da palavra **bueno** designa o indivíduo “simplório, bonachão”¹³¹.

A orillas del Duero

O título do poema é recorrente na obra de Machado: surgira já no livro anterior, e reaparecerá mais adiante, neste mesmo **Campos de Castilla**, ligeiramente modificado (*Orillas del Duero*), e em **Nuevas canciones** (como *Canciones del alto Duero*). Publicado com algumas variantes em 1910, na revista *La lectura*, este poema levava o título que mais tarde se aplicou ao livro: *Campos de Castilla*.

A imagem de Soria como barbacã, que reaparece posteriormente num dos *Campos de Soria*, é assim explicada por Oreste Macri: “Soria aparece ilhada, estendida junto aos Montes Ibéricos e à serra do Moncaio, que separam Aragão de Castela a Velha, que tem ‘a torre castelhana’ guardada pela barbacã soriana”¹³². Ademais, a imagem do Douro como balestra corresponde a uma característica da poesia machadiana, “a forma dos rios que em seu transcurso topográfico adotam freqüentemente a forma de um instrumento bélico, o que, se bem reproduz a linha sinuosa do objeto, revela que na poesia de Machado sempre está presente não só o que se contempla, mas também o que se evoca, neste caso, o passado da Espanha em sua perspectiva histórica e guerreira”¹³³— característica corroborada ainda pela imagem dos “farrapos esparzidos de um velho arnês de guerra”.

Como se sabe, no **Cantar de Mío Cid**, Rodrigo Díaz, *el de Vivar*, manda cem cavalos a don Afonso VI, rei de Leão e Castela, advindos de sua conquista de Valência em junho de 1093; outra parte do saque foi enviado ao rei por ter permitido que dona Jimena (esposa do Cid) e suas filhas fossem a Valência; de qualquer forma, o dom dos jardins não existe no **Cantar**¹³⁴.

O **roble** e o **azinheiro** são árvores do gênero dos carvalhos (*Quercus*), muito comuns na região de Castela, e também freqüentes na poesia de Machado.

Indianos equivale, naturalmente, a “americanos”.

Campos de Soria

A imagem dos pastores cobertos por suas longas capas, que fecha o primeiro poema, é típica da região castelhana: “Nesse clima extremado por ambos os extremos, onde tão violentamente passa-se do calor ao frio e

¹³⁰ Cf. Oreste Macri, *op. cit.*, v. 2, p. 878.

¹³¹ Cf. **Dicionário de espanhol-português**.

¹³² Macri, *op. cit.*, p. 879.

¹³³ Rodríguez, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁴ Macri, *ibidem*.

da seca ao aguaceiro, o homem inventou a capa, que o isola do ambiente e cria uma atmosfera pessoal, regularmente constante em meio às oscilações exteriores, defesa contra o frio e o calor ao mesmo tempo”¹³⁵.

O **Moncaio** é um monte situado ao norte de Soria, na fronteira entre Aragão e Castela a Velha.

São Polo e **São Satúrio** são ermidas situadas às margens do Douro, junto a Soria¹³⁶.

Numancia, antiga cidade habitada pelos arévacos, foi destruída pelo exército romano em 133 a.C., após um assédio de nove meses. Os numantinos preferiram morrer a entregar a cidade, que depois de vencida foi incendiada. Suas ruínas situam-se a sete quilômetros de Soria¹³⁷.

Poema de un día

Machado assumira a cátedra no Instituto Geral e Técnico de Baeza em 1º de novembro de 1912, o que explica os primeiros versos do poema, bem como sua caracterização como “humilde professor de um instituto rural”, em contraposição a Unamuno, à época reitor da universidade de Salamanca. O vocativo “mestre”, aplicado a este, não é exclusivo deste poema; está presente também na longa correspondência trocada entre os dois, e mostra em que medida Machado apreciava a obra do poeta e filósofo basco, cuja influência se faz notar em vários outros poemas.

A admiração nutrida por Unamuno já se mostra patente numa carta datada de 1903, em que curiosamente se observa a mesma imagem presente ao final deste poema: “O senhor, com golpes de maça, rompeu, não há dúvida, a espessa crosta de nossa vaidade, de nossa sonolência. Eu, ao menos, seria um ingrato se não reconhecesse que ao senhor devo o ter saltado a cerca de meu curral ou minha horta”¹³⁸.

Sobre a “filosofia diletantesca, voltária e funambulesca” de Unamuno, podemos recorrer a suas próprias palavras, publicadas neste mesmo ano de 1913: “Nossa filosofia, isto é, nosso modo de compreender ou de não compreender o mundo e a vida, brota de nosso sentimento a respeito da própria vida. E esta, como todo o afetivo, tem raízes subconscientes, inconscientes talvez”¹³⁹. Ou, num outro trecho: “O mundo intelectual se divide em duas categorias: diletantes de um lado e pedantes de outro”¹⁴⁰. E finalmente: “Como não há de sorrir minha razão destas construções pseudofilosóficas, pretensamente místicas, diletantescas, em que há de tudo, menos paciente estudo, objetividade e método... científico? E, no entanto...(…) Os progressos costumam vir do bárbaro, e nada mais estancado que a filosofia dos filósofos e a teologia dos teólogos”¹⁴¹.

Outra obra que exerceu grande influência sobre Machado, marcadamente em sua concepção acerca da primazia das imagens intuitivas, baseadas na experiência concreta, sobre os conceitos lógicos, abstraídos a partir do trabalho da inteligência, foi a do filósofo Henri Bergson (1859-1941), cujos cursos Machado chegou a freqüentar em Paris em 1911. O **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**, de 1889, primeira obra de

¹³⁵ Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, in **Ensayos**, v. 1, p. 60.

¹³⁶ Cf. Vicente Tusón, **Poesías escogidas**, p. 103.

¹³⁷ **Nuevo Espasa Ilustrado**.

¹³⁸ *Apud* Miguel de Unamuno, **Almas de jóvenes**, p. 22.

¹³⁹ Miguel de Unamuno, **Del sentimiento trágico de la vida**, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, p. 10.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 223.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 250.

grande repercussão publicada pelo filósofo francês, ao mostrar o caráter qualitativo, heterogêneo e mutável da consciência humana, contrapunha-se à tendência positivista e determinista predominante na época. É importante notar que 1913 marca a publicação de *La filosofia bergsoniana*, de Maritain, que Machado não deixou de ler¹⁴².

O terceiro filósofo citado no poema, Immanuel Kant (1724-1804), passa a influenciar a obra de Machado sobretudo a partir dos escritos em prosa de *Juan de Mairena*. O “volteio imortal” alude à célebre metáfora da pomba, comentada em várias passagens da obra machadiana, como na seguinte “aula” de Mairena: “Se lêsseis Kant(...) encontraríeis aquela famosa parábola da pomba que, ao sentir nas asas a resistência que lhe opõe o ar, sonha que poderia voar melhor no vazio. Assim ilustra Kant seu argumento mais decisivo contra a metafísica dogmática, que pretende elevar-se ao absoluto pelo vôo impossível do intelecto discursivo num vazio de intuições”¹⁴³.

A crítica à tirania do relógio, que com seu pulso monótono não apenas impõe ao homem um tempo artificial, alheio à sua natureza, mas também não deixa que ele esqueça o caráter efêmero da sua vida, aproxima Machado de Baudelaire. Veja-se, por exemplo, o poema *L'Horloge*: “Horloge! Dieu sinistre, effrayant, impassible, dont le doigt nous menace et nous dit: *Souviens-toi!*”¹⁴⁴. A forma como ele surge no poema, antes “esquecido por repisado”, depois impondo-se por seu ruído, lembra uma outra passagem em prosa do poeta francês: “Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.(...) Oh! oui! le Temps a reparu; le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Nèuroses.(...) Oui! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un boeuf, avec son double aiguillon. — ‘Et hue donc, bourrique! Sue donc, esclave! Vis donc, damné!’”¹⁴⁵.

Os “bocejos de Salomão” fazem referência, obviamente, ao *Eclesiastes*, em que se lê: “Vaidade das vaidades; tudo é vaidade.(...) Coloquei todo o coração em investigar e explorar com a sabedoria tudo o que se faz debaixo do céu. É uma tarefa ingrata que Deus deu aos homens para com ela se atarefarem. Examinei todas as obras que se fazem debaixo do sol. Pois bem, tudo é vaidade e correr atrás do vento!”¹⁴⁶.

¹⁴² Cf. Oreste Macrì, “Introducción”, in *Poesía y Prosa*, v. 1, p. 31.

¹⁴³ *Juan de Mairena*, Madri, Alianza, 1995, p. 95. Compare-se com a passagem da *Crítica da razão pura*: “Entusiasmada com semelhante prova do poder da razão, nossa tendência a estender o conhecimento não reconhece limite algum. A leve pomba, que sente a resistência do ar que sulca ao voar livremente, poderia imaginar que voará muito melhor ainda num espaço vazio. Desta mesma forma abandonou Platão o mundo dos sentidos, por impor limites tão estreitos ao entendimento. Platão atreveu-se a ir além deles, voando no espaço vazio da razão pura por meio das asas das idéias. Não se deu conta de que, com todos os seus esforços, não avançava nada, já que não tinha um ponto de apoio, por assim dizer, não tinha uma base onde sustentar-se e onde aplicar suas forças para fazer mover o entendimento.” *Apud* Ferrer, Antonio Fernandez, *Juan de Mairena*, Madri, Catedra, 1993, v. 1, p. 109.

¹⁴⁴ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Libro, 1995, p. 76.

¹⁴⁵ *Idem*, *Le spleen de Paris*, Paris, Flammarion, 1987, p. 81. Hugo Friedrich (in *Estrutura da lírica moderna*, São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 24) assinala essa proximidade: “O tempo mecânico, o relógio, vem sentido como o símbolo odiado da civilização técnica (assim em Baudelaire e em muitos poetas posteriores, como em A. Machado), o tempo interior constituirá o refúgio de uma lírica que se esquivava à realidade opressora.”

¹⁴⁶ *A Bíblia de Jerusalém*, São Paulo, Paulus, 1980, p. 1167.

Aguanieve é uma chuva miúda em que se mescla neve também muito rala¹⁴⁷. À falta de um vocábulo equivalente em português, traduzimos o termo por “chuvisco”.

O vocábulo **tuno** tem, em espanhol, as mesmas acepções que em português: vadio, gazeteador, trapaceiro, e aplica-se geralmente a estudantes.

O **agulheiro**(*mechinal*) é uma abertura feita nas construções para permitir a passagem de ar e luz, ou para sustentar as travessões do andaime.

A un olmo seco

Note-se a semelhança deste *A um olmo seco* com o poema *Espejo*, publicado por Salvatore Quasimodo em 1929¹⁴⁸, malgrado as diferenças de estilo:

E eis que do tronco
rompem-se os brotos:
um verde mais novo da relva
que o coração acalma:
o tronco parecia já morto,
vergado no barranco.

E tudo me sabe a milagre;
e eu sou aquela água de nuvens
que hoje reflete nas poças
mais azul seu pedaço de céu,
aquele verde que se racha da casca
e que tampouco ontem à noite existia.

Dice la esperanza: un día

A propósito do último verso deste poema, Manuel Alvar¹⁴⁹ lembra o célebre “Non omnis moriar”, de Horácio.

¹⁴⁷ Cf. Moliner, María: **Diccionario de uso del español**.

¹⁴⁸ Salvatore Quasimodo, **Poesias** (tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti), Rio de Janeiro, Record, 1999.

¹⁴⁹ *Apud* Macri, *op. cit.*, p. 907.

Una noche de verano

Preservei em minha tradução a regularidade métrica e rímica, fundamental para o significado deste poema, visto que o romance acentua o caráter misterioso e mítico da morte, transformando-a, de simples fato natural, em uma personagem com desígnios próprios e insondáveis. A forma poética escolhida por Machado é um dos fatores que faz com que o episódio concreto da morte de Leonor deixe o plano meramente biográfico e se converta em lenda.

A José María Palacio

O destinatário do poema era redator de um jornal de Soria, *Tierra Soriana*, onde Machado publicou vários textos. Era casado com uma prima de Leonor, o que acentua o caráter íntimo da interlocução.

O **Espino** é o cemitério de Soria; assim, o “sítio dela” refere-se à sepultura de Leonor. A tradução das últimas palavras do poema por “sua terra”, embora correta gramaticalmente, poderia parecer ambígua ao leitor brasileiro.

Virtud es la alegría...

Marco Porcio Catão (232?-147 a.C.), político e escritor latino, conhecido como *o velho* ou *o censor*, tornou-se célebre por sua severidade e austeridade.

Caminante, son tus huellas

Note-se a proximidade deste poema com o seguinte trecho do ensaio *¡Adentro!*, publicado por Unamuno em 1900: “Repito-te que o plano não faz a vida, mas que esta o traça para si mesma, vivendo. Fixar-te um caminho? O espaço que percorras será teu caminho; não te faças, como planeta em sua órbita, servo de uma trajetória. Querer fixar-se de antemão a via reduz-se em rigor a fazer-se escravo do que nos assinalam os demais, porque isso de ser homem de metas e propósitos fixos não é mais que ser como os demais nos imaginam, sujeitar nossa realidade a sua aparência nas mentes alheias”¹⁵⁰.

O mesmo princípio, associado agora à sociedade, reaparece em *Sobre el rango y el mérito*, de 1906: “A sociedade não segue uma linha marcada de antemão, nem há um caminho traçado previamente e através do qual deva-se andar; ela mesma vai fazendo seu caminho enquanto anda. (...) A sociedade faz seu caminho enquanto

¹⁵⁰ *Ensayos*, v. 1, p. 239-240.

anda, como o faria um homem que entrasse, machado à mão, por um bosque virgem, cortando árvores e arrancando o mato à sua frente”¹⁵¹.

Yo amo a Jesús, que nos dijo...

Cf. Mateus 24, 35: “Passarão o céu e a terra. Minhas palavras, porém, não passarão”¹⁵² e 24, 42: “Vigiai, portanto, porque não sabeis em que dia vem o vosso Senhor”¹⁵³.

¿Dices que nada se pierde?

Cf. Miguel de Unamuno: “A esta disposição mecanicista do intelecto vai unida a já célebre fórmula de ‘nada se cria, nada se perde, tudo se transforma’, com que se desejou interpretar o ambíguo princípio da conservação da energia, esquecendo que para nós, para os homens, praticamente, energia é a energia utilizável, e que esta se perde continuamente, dissipa-se pela difusão do calor, degrada-se, tendendo à nivelção e ao homogêneo. O válido para nós, mais que isso, o real para nós, é o diferencial, que é o qualitativo; a quantidade pura, sem diferenças, é como se para nós não existisse, porque não trabalha.”¹⁵⁴

Era un niño que soñaba

O “cartão” é uma folha composta de camadas de papel coladas entre si; conforme sua grossura, classifica-se como cartolina ou papelão.

Sobre la limpia arena, en el tartesio llano

Na mitologia grega, Proteu era o pastor dos rebanhos marinhos pertencentes a Posídon, o deus dos mares, das águas correntes e dos lagos, criador dos cavalos. Nereu, a exemplo de Proteu, era conhecido como “o velho do mar”, e tinha o poder de metamorfosear-se em qualquer criatura. Suas filhas, as nereidas, viviam no palácio paterno no fundo do mar, sentadas em tronos de ouro, cantando ou fiando.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 770.

¹⁵² **A Bíblia de Jerusalém**, São Paulo, Paulus, 1980, p. 1885.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ **Del sentimiento trágico de la vida**, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, p. 199.

Tartésio, do latim *tartessius*, remete a Tartessus, “antiquíssima cidade na costa da Espanha bética, na desembocadura do *Baetis*”¹⁵⁵. Foi a principal cidade da região de Tarsis, habitada por um povo pré-românico procedente da África, provavelmente destruída pelos cartagineses¹⁵⁶.

A don Francisco Giner de los Ríos

Os montes de **Guadarrama**, cadeia montanhosa que separa as províncias de Segovia e Madri, ao norte da capital, foram local de numerosas excursões dos alunos da *Institución*¹⁵⁷. “Para Giner o Guadarrama chegou a ser todo um símbolo, a ‘espinha dorsal’ da Espanha, imagem tradicional que Velásquez e Goya haviam posto ao fundo de seus quadros”¹⁵⁸.

É interessante cotejarmos este poema com alguns trechos da nota necrológica publicada num jornal de Baeza três dias antes¹⁵⁹, que iluminam não apenas o poema, mas também os próprios princípios éticos de Machado: “Seu modo de ensinar era socrático: o diálogo simples e persuasivo. Estimulava a alma de seus discípulos — dos homens às crianças — para que a ciência fosse pensada, vivida por eles mesmos. (...) Desdenhava don Francisco Giner todo o aparatoso, o decorativo, o solene, o ritual, a inerte e pintada carapaça que acompanha as coisas do espírito e que acaba sempre por sufocá-las. (...) Carecia de vaidades, mas não de orgulho; convencido de ser, desdenhava o aparentar. Era simples, austero até a santidade, amigo das proporções justas e das medidas cabais. Era um místico, mas não contemplativo e extático, e sim laborioso e ativo. (...) E há alguns dias partiu, não sabemos para onde. Eu penso que partiu para a luz. Jamais acreditarei em sua morte. Só passam para sempre os mortos e as sombras, os que não viviam a própria vida. Creio que só morram definitivamente — perdoai esta fé um tanto herética —, sem salvação possível, os maus e os farsantes, esses homens de presa que chamamos caciques, esses repugnantes aproveitadores que se dizem políticos, os histriões de todos os cenários, os fariseus de todos os cultos, e creio também que muitos cujas estátuas de bronze o tempo embolora morreram aqui e provavelmente lá, ainda que seus nomes se conservem escritos em pedestais marmóreos. Bem farão, amigos e discípulos do mestre imortal, em levar seu corpo aos montes de Guadarrama. Seu corpo casto e nobre merece bem o salmo de vento nos pinhais, o perfume das ervas montarazes, a graça alada das mariposas de ouro que brincam com o sol entre os tomilhos. Ali, sob as estrelas, no coração da terra espanhola repousarão um dia os ossos do mestre. Sua alma virá a nós no sol matinal que ilumina as escolas, as moradas do pensamento e do trabalho”¹⁶⁰.

¹⁵⁵ Cf. Oreste Macrì, in *Poesía y Prosa*, v. 2, p. 921.

¹⁵⁶ **Nuevo Espasa Ilustrado**.

¹⁵⁷ Cf. Vicente Tusón, em *Poesías escogidas*, p. 132.

¹⁵⁸ Inman Fox, *La invención de España*, p. 172.

¹⁵⁹ Cf. Oreste Macrì, *ibidem*.

¹⁶⁰ *Poesía y Prosa*, v. 3, p. 1575-1577.

Tengo a mis amigos

Compare-se este poema com os seguintes trechos, retirados do ensaio *Soledad*, publicado por Unamuno em 1905:

“Se fujo tanto dele, é, não o duvides, pelo muito que o amo. Fujo dele, buscando-o. Quando o tenho junto a mim, e vejo seu olhar e ouço suas palavras, queria apagar-lhe aquele e torná-lo mudo para sempre; mas logo, quando me separo dele e me encontro a sós comigo mesmo, vejo surgir nos abismos tenebrosos da minha consciência dois trêmulos olhinhos que piscam como duas estrelas gêmeas no insondável da noite, e ouço em meu silêncio uns rumores distantes e apagados, que parecem vir do infinito e que nunca chegam inteiramente. São seus olhos, são suas palavras: são seus olhos purificados pela ausência e pela distância; são suas palavras depuradas por sua mudez. E eis aqui por que fujo dele para buscá-lo, e como o evito porque o amo.”

“Só a solidão derrete-nos essa espessa capa de pudor que nos isola uns dos outros; só na solidão nos encontramos; e, ao encontrarmo-nos, encontramos em nós a todos os nossos irmãos em solidão. Crê-me que a solidão nos une tanto quanto a sociedade nos separa. E, se não sabemos amarmo-nos, é porque não sabemos estar sozinhos.”¹⁶¹

Huye del triste amor, amor pacato...

Uma variante deste poema encontra-se em *Los complementarios*, caderno de rascunhos escrito por Machado entre 1923 e 1936, e é atribuída a um “apócrifo” Antonio Machado, que “nasceu em Sevilha em 1875. Foi professor em Soria, Baeza, Segóvia e Teruel. Morreu em Huesca em data ainda imprecisa. Alguém o confundiu com o célebre poeta do mesmo nome, autor de *Soledades*, *Campos de Castilla*, etc.”¹⁶²:

*Nunca un amor sin venda ni aventura;
huye del triste amor, de amor pacato
que espera del amor prenda segura
sin locura de amor, ¡el insensato!*

*Esse que el pecho esquiva al niño ciego,
y blasfema del fuego de la vida,
quiere ceniza que le guarde el fuego
de una brasa pensada y no encendida.*

*Y ceniza hallará, no de su llama,
cuando descubra el torpe desvario
que pedía sin flor fruto a la rama.*

¹⁶¹ Miguel de Unamuno, *Ensayos*, v. 1, p. 691-692.

*Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Oh! desierta cama
y turbio espejo ¡Oh corazón vacío!*¹⁶³

El crimen fue en Granada

Federico García Lorca (1898-1936), uma das principais figuras da geração de poetas que sucedeu a de Machado, foi fuzilado no início da guerra civil espanhola. Sua obra, que alia procedimentos de vanguarda a referências à tradição regional do sul da Espanha, exerceu grande influência em seu país e fora dele.

O **Alhambra** é um grande palácio construído em Granada entre os séculos XIII e XIV como residência para os monarcas da dinastia nâsrida. É um dos exemplos mais marcantes da permanência na Espanha da civilização árabe, e a água é um elemento fundamental de sua beleza.

O verso *Muerto cayó Federico* aparece como epígrafe no poema *A morte de madrugada*, de Vinicius de Moraes, dedicado também à memória do poeta assassinado¹⁶⁴.

¹⁶² **Los complementarios** (Edição de Manuel Alvar), Madri, Catedra, 1996, p. 225.

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ **Poesia completa e prosa**, p. 373.

Cronologia

- 1875 26 de julho: nasce, em Sevilha, Antonio Machado Ruiz, o segundo de cinco irmãos (o mais velho é Manuel, também poeta):
- 1883 Toda a família muda-se para Madri. Antonio e Manuel são inscritos na *Institución Libre de Enseñanza*, onde estudarão até 1889.
- 1892 O pai parte para Porto Rico à procura de uma melhor situação econômica.
- 1893 Após voltar à Espanha, o pai morre em Sevilha, sem que possa reencontrar os filhos.
- 1898 Machado escreve seus primeiros versos.
- 1899 Junho a outubro: primeira viagem a Paris.
- 1901 Publica seus primeiros poemas na revista *Electra*.
- 1902 Abril a agosto: segunda viagem a Paris, na qual conhece pessoalmente Rubén Darío. Na volta à Espanha, inicia-se sua amizade com Juan Ramón Jiménez.
- 1903 Publicação de **Soledades**.
- 1904 Publica poemas em diversas revistas: *Helios*, *Blanco y Negro*, *Alma Española*, etc.
- 1907 É nomeado para o cargo de professor de Francês em Soria. Visita a cidade em maio. Publica **Soledades. Galerías. Otros Poemas**.
- 1909 30 de julho: casa-se com Leonor Izquierdo em Soria.
- 1911 Janeiro: terceira viagem a Paris (com sua esposa), onde frequenta, entre outros, um curso do filósofo Henri Bergson. Setembro: voltam a Soria devido ao frágil estado de saúde de Leonor.
- 1912 Publicação de **Campos de Castilla**. 1º de agosto: morte de Leonor. Machado abandona imediatamente Soria. Em agosto, obtém transferência para Baeza.
- 1913 Inicia sua correspondência com Unamuno.
- 1917 Publica **Páginas escogidas** e, pouco depois, a primeira edição de suas **Poesías completas**.
- 1919 Transfere-se para Segovia.
- 1924 Publicação de **Nuevas canciones**.
- 1928 Conhece em Segovia Pilar Valderrama (a Guiomar de seus poemas), com quem manterá relações sentimentais durante vários anos. Segunda edição das **Poesías completas**.
- 1931 Transferência para Madri.
- 1933 Terceira edição das **Poesías completas**.
- 1934 Início da redação de **Juan de Mairena**.
- 1936 Quarta edição das **Poesías completas**. Transferência para Valência.
- 1939 Janeiro: Machado e sua mãe abandonam a Espanha. 22 de fevereiro: num hotel em Collioure, litoral francês, morre Antonio Machado. Três dias depois, morreria sua mãe.

Bibliografía

De Antonio Machado

Poesía y prosa (4 vols.), Madri, Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989. Edição crítica de Oreste Macri.

Antología poética (Prólogo e notas de Joaquín Benito de Lucas), Madri, Edaf, 1979.

Antología poética e biografía (Estudo e seleção de José Luis Cano), Barcelona, Bruguera, 1984.

“Algunos inéditos de Antonio Machado”, **Abel Martín, Revista de estudios sobre Antonio Machado**, <www.abelmartin.com>, 2, 1998-99. Compilação de Jordi Doménech.

Campos de Castilla (Edição de Geoffrey Ribbans), Madri, Cátedra, 1997.

Cartas a Pilar, Madri, Anaya & Mario Muchnik, 1994. Edição e prólogo de Giancarlo Depretis.

Juan de Mairena (Edição, prólogo e estudo comparativo de Pablo del Barco), Madri, Alianza, 1995.

Juan de Mairena (2 vols., edição de Antonio Fernández Ferrer), Madri, Cátedra, 1993.

Los complementarios (Edição de Manuel Alvar), Madri, Cátedra, 1996.

Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo (Edição de José Maria Valverde), Madri, Castalia, 1975;

Poesías Completas(4^o edição), Buenos Aires, Losada, 1958.

Poesías completas (Prólogo de Manuel Alvar), Madri, Espasa-Calpe, 1979.

Poesías escogidas, Madri, Castalia, 1986. Introdução e notas de Vicente Tusón.

Soledades. Galerías. Otros Poemas, Madri, Catedra, 1983. Introdução de Geoffrey Ribbans.

Obras críticas sobre Antonio Machado ou outros temas literários

Albert, Paul (org.): **Antonio Machado hoy (1939-1989)**, colóquio internacional, Madri, Casa de Velásquez-Fundación Antonio Machado, 1989.

Aguirre, J.M.: **Antonio Machado, poeta simbolista**, Madri, Taurus, 1982.

Alonso, Dámaso: “Fanales de Antonio Machado”, in **Cuatro poetas españoles**, Madri, Gredos, 1976.

Azorín: **La generación del 98** (ordenação e introdução de Ángel Cruz Rueda), Salamanca-Madri, Anaya, 1961;

“El paisaje en la poesía”, **Clásicos y modernos**, Madri, Renacimiento, 1919.

Bandeira, Manuel: **Noções de história das literaturas**, Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1942.

Barco, Pablo del: “Mares en Castilla”, **Revista de Occidente**, 86-87, Madri, Fundación José Ortega y Gasset, julho-agosto de 1988.

Cano, José Luis: **Poesía española del siglo XX — de Unamuno a Blas Otero**, Madri, Guadarrama, 1960.

Carpeaux, Otto Maria: “Angústia e esperança de Antonio Machado”, in **Retratos e leituras**, Rio de Janeiro, Simões, 1953.

Carreter, Lázaro: “Llaves de la poética de Antonio Machado?”, **Homenaje al prof. Don Enrique Moreno Báez**, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1975.

Cernuda, Luís: **Estudios sobre poesía española contemporánea**, Madri, Guadarrama, 1957.

Cesare, Giovanni Battista: “Antonio Machado: intorno agli anni delle “Soledades””, **Rassegna Iberistica**, 36, Veneza, Bulzoni Editore, dezembro de 1989.

Courteau, Joanna: “Antero de Quental e Antonio Machado: o vazio infinito”, in Lima, Isabel Pires de (organização e coordenação), **Antero de Quental e o destino de uma geração**, Porto, Edições Asa, 1994.

Cruz Mendizábal, Juan: “La situación límite hecha poesía: Bécquer, Unamuno, Machado”, **Letras de Deusto**, 58, Valência, Mensajero, março-abril de 1993.

Díaz-Mas, Paloma: **Romancero**, Barcelona, Crítica, 1994.

Doménech, Jordi: “Antonio Machado vs. Espasa-Calpe”, **Abel Martín, Revista de estudios sobre Antonio Machado**, <www.abelmartin.com>, 2, 1998-99.

Ferreres, Rafael: “Los límites del modernismo y la generación del noventa y ocho”, **Estudios críticos sobre el modernismo**, Madri, Gredos, 1974 (“Biblioteca Románica Hispánica”). Introdução, seleção e bibliografia geral de Homero Castillo.

Friedrich, Hugo: **Estrutura da lírica moderna**, São Paulo, Duas Cidades, 1978.

Fox, Inman: **La invención de España**, Madri, Cátedra, 1998.

García Alonso, Rafael: “De Antonio Machado a José Ortega y Gasset”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 548, Madri, Agencia Española de Cooperación Internacional, fevereiro de 1996.

Gregorio, Joaquín Verdu: **Machado (1875-1939)**, Madri, Ediciones del Orto, 1998.

Guillén, Cláudio: **Teorías de la historia literaria**, Madri, Espasa Calpe, 1989 (com dois artigos sobre Machado).

Gullón, Ricardo: **Espacios poéticos de Antonio Machado**, Madri, Fundación March/Cátedra, 1987;

Direcciones del Modernismo, Madri, Gredos, 1971 (com cinco artigos sobre Machado).

Gullón, Ricardo e A.W. Phillips: **Antonio Machado**, Madri, Taurus, 1973.

Gutiérrez Girardot, R.: **Poesía y prosa en Antonio Machado**, Madri, Guadarrama, 1969.

Jiménez, Juan Ramón: **Españoles de três mundos**, Buenos Aires, Losada, 1958.

Lain Entralgo, Pedro: **La generación del noventa y ocho**, Madri, Espasa-Calpe, 1956.

Lapesa, Rafael: “Bécquer, Rosalía y Machado”, **Insula**, 100-101, Madri, abril de 1954.

Lázaro Canter, Fernando: “El último Machado” em vários, **Curso en homenaje a Antonio Machado**, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975.

Lourenço, António Apolinário: **Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado**, Braga, Angelus Novus, 1995;

“Ensimesmamento e alteridade na poesia de Antonio Machado”, **Colóquio Letras**, 112, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, novembro-dezembro de 1989.

Mainer, José-Carlos: **La Edad de plata (1902-1939) – Ensayo de interpretación de un proceso cultural**, Madri, Cátedra, 1983;

Modernismo y 98 (volume VI da **História y crítica de la literatura española**), Barcelona, Crítica, 1979;

“Antonio Machado hoy, siempre y todavía”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 532, Madri, outubro de 1994.

Malpartida, Juan: "Poética y filosofía: el pensamiento literario de Antonio Machado", **Cuadernos Hispanoamericanos**, 571, Madrid, janeiro de 1998.

Mayoral, Marina: "Estructura y visión del mundo en un poema de Antonio Machado", **Homenaje universitario a Dámaso Alonso** (organizado por Mario Hernández), Madrid, Gredos, 1970.

Menéndez Pidal, Ramon: **Flor nueva de romances viejos**, Madrid, Espasa-Calpe, 1976;
"Introdução" ao volume I da **Historia general de las literaturas hispánicas**, sob a direção de G. Díaz-Plaja, Barcelona, 1949;
Poesía árabe y poesía europea, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1943.

Meregalli, Franco: "Antonio Machado nel mio tempo", **Rassegna Iberistica**, 51, Venezia, Bulzone Editore, dezembro de 1994.

Moreno Hernández, Carlos: "Castilla, lugar común del 98", **Revista de Occidente**, 210, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, novembro de 1998;
"1998: Machado em la red", **Abel Martín** <www.abelmartin.com>, 2, 1998-99.

Nimetz, Michael: "Shadows on the rainbow: Machado's 'Iris de La Noche'", **Hispania**, vol.59, n.1, Cincinnati, University of Cincinnati, março de 1976.

Novalés, Alberto: **Antonio Machado**, Madrid, Ediciones del Orto, 1992 (terceira edição);
"La ética de Machado", **Nueva Revista de Filología Hispánica**, tomo XXVIII, n.2, México, El Colegio de México, 1979.

Paz, Octavio: **Obras Completas**, vol. 3 ("Fundación y disidencia"), México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Poncela, Serrano: **Antonio Machado; su mundo y su obra**, Buenos Aires, Losada, 1954.

Ribbans, Geoffrey: “Introdução” a Antonio Machado, **Soledades.Galerías.Otros Poemas**, Madri, Cátedra, 1983;

“De Soledades a Campos de Castilla”, **Abel Martín** <www.abelmartin.com>, 1, 1997-98.

Ródenas, Juan Antonio: “Antonio Machado: las voces traicionadas”, **Cuadernos Hispanoamericanos**, 583, Madri, janeiro de 1999.

Rodríguez Santibáñez, Marta, **El intimismo en Antonio Machado**, Madri, Visor, 1998 (“Biblioteca filológica hispana”).

Roig, Mercedes: **El romancero viejo**, Madri, Cátedra, 1995.

Salinas, Pedro: “Antonio Machado”, em **Literatura Española. Siglo XX**, Madri, Alianza Ed., coleção “Libro de Bolsillo”, 1985;

Ensayos de literatura hispánica, Madri, Aguilar, 1961;

“El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritos”, **Estudios críticos sobre el modernismo**, Madri, Gredos, 1974 (“Biblioteca Románica Hispánica”). Introdução, seleção e bibliografia geral de Homero Castillo.

Sánchez Barbudo, Antonio: **Los poemas de Antonio Machado**, Barcelona, Lumen, 1967;

Estudios sobre Unamuno y Machado, Madri, Guadarrama, 1959.

Sesé, Bernard: **Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador**, Madri, Ed. Gredos, 2 vols. (“Biblioteca Románica Hispánica”, 299);

Claves de Antonio Machado, Madri, Espasa-Calpe, 1990;

“Visage et destinée d’Antonio Machado”, **Europe**, 685, Paris, Europe et Messidor/ Temps Actuels, maio de 1986.

Shaw, Donald: **La generación del 98**, Madri, Cátedra, 1997.

Sobejano, Gonzalo: "Notas tradicionales en la lírica de Antonio Machado", **Romanische Forschungen**, 66, Heft, 1954.

Tuñón de Lara, Manuel: **Antonio Machado, poeta del pueblo**, Barcelona, Nova Terra, 1975;
"La superación del 98 por Antonio Machado", **Bulletin Hispanique**, LXXVII (1975).

Tusón, Vicente: introdução e notas a Antonio Machado, **Poesías escogidas**, Madri, Castalia, 1986.

Valente, José Angel: **Las palabras de la tribu**, Barcelona , Tusquets, 1994.

Valverde, José Maria: **Antonio Machado**, Madri, Siglo XXI, 1975.

Zardoia, Concha: **Poesía española del siglo XX: estudios temáticos y estilísticos**, Madri, Gredos, 1974 ("Biblioteca Románica Hispánica").

Zubiria, Ramon de: **La poesía de Antonio Machado**, Madri, Gredos, 1959.

Traduções

Bandeira, Manuel: **Poemas traduzidos**, Porto Alegre, Globo, 1948.

Bento, José: **Antonio Machado — Antologia poética**, Lisboa, Cotovia, 1999 (segunda edição, revista e aumentada);

Antologia da poesia espanhola contemporânea, Lisboa, Assírio e Alvim, 1985.

Macri, Oreste: **Poesie de Antonio Machado**, Milão, Lerici, 1962.

Marques, Wilton: “Antonio Machado”, José Paulo Paes (org.): **Transverso (coletânea de poemas traduzidos)**, Campinas, Edunicamp, 1988.

Sena, Jorge de: **Poesia do século XX (de Thomas Hardy a C.V. Cattanco)**, Porto, Inova, 1973.

Dicionários

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain: **Dicionário de Símbolos**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1999.

Corominas, Joan e José A. Pascual: **Diccionario crítico etimológico castellano y hispánico**, Madri, Gredos, 1991 (“Biblioteca Románica Hispánica”).

Moisés, Massaud: **Dicionário de termos literários**, São Paulo, Cultrix, 1974.

Moliner, María: **Diccionario de uso del español**, Madri, Gredos, 1980.

Ortega Cavero, David: **Dicionário espanhol-português**, Barcelona, Sopena, 1966.

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, Madri, Espasa-Calpe, 1984.

Nuevo Espasa Ilustrado, Madri, Espasa-Calpe, 1999.

The Oxford Spanish Dictionary, Oxford, Oxford University Press, 1994.

Outros

A Bíblia de Jerusalém, São Paulo, Paulus, 1980.

Andrade, Carlos Drummond de: **Claro Enigma**, Rio de Janeiro, Record, 1993.

Baudelaire, Charles: **Les fleurs du mal**, Paris, Librio, 1995;

Le spleen de Paris, Paris, Flammarion, 1987.

Bécquer, Gustavo Adolfo: **Obras Completas**, Madri, Aguilar, 1942. Prólogo de Seraffín e Joaquín Álvarez Quintero.

Bergson, Henri: **A evolução criadora**, Rio de Janeiro, Delta, 1964.

Darío, Rubén: **Poesía**, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. Prólogo de Angel Rama.

García Lorca, Federico: **Obra poética completa**, São Paulo, Martins Fontes, 1996. Tradução de William Agel de Mello.

Meireles, Cecília: **Obra poética**, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.

Montale, Eugenio: **Poesias**, Rio de Janeiro, Record, 1997. Tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti.

Moraes, Vinicius de: **Poesia completa e prosa**, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998.

Proust, Marcel: **Em Busca do Tempo Perdido**, Porto Alegre, Globo, 1996. Tradução de Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira.

Quasimodo, Salvatore: **Poesias**, Rio de Janeiro, Record, 1999. Tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti.

Unamuno, Miguel de: **Almas de jóvenes**, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1944;

Del sentimiento trágico de la vida, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1945;

Ensaio (2 vols.), Madri, Aguilar, 1958. Prólogo e notas de Bernardo G. de Candamo;

Poesía completa (3 vols.), Madri, Alianza, 1987. Prólogo de Ana Suárez Miramón.

Verlaine, Paul: **Poèmes saturniens**, Paris, Librio, 1995.