



SAMYN, Henrique Marques. **Por uma masculinidade excêntrica: sobre “A lira de Nero”, de Gomes Leal.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

## **POR UMA MASCULINIDADE EXCÊNTRICA: SOBRE “A LIRA DE NERO”, DE GOMES LEAL<sup>1</sup>**

Henrique Marques Samyn<sup>2</sup>

### **RESUMO**

Embora praticamente esquecido nos dias atuais, Gomes Leal foi um dos mais importantes poetas portugueses do fim do século XIX e do princípio do século XX. Este artigo pretende lançar uma nova luz sobre “A lira de Nero”, poema do seu primeiro e mais importante livro, *Claridades do sul* (1875), propondo uma interpretação informada pela história da literatura, por uma análise formal do soneto e por estudos contemporâneos acerca da masculinidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gomes Leal, *Claridades do sul*, poesia portuguesa oitocentista, masculinidade.

### **ABSTRACT**

Despite his almost entire oblivion today, Gomes Leal was one of the most important poets in Portugal at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. This article aims at shedding new light on the poem “A lira de Nero”, which is part of his first and most important book, *Claridades do sul* (1875), providing an interpretation informed by literary history, a formal analysis of the sonnet and contemporary studies on masculinity.

**KEYWORDS:** Gomes Leal, *Claridades do sul*, 19th century Portuguese poetry, masculinity.

---

1. Algumas das questões desenvolvidas neste artigo foram anteriormente abordadas em um trabalho apresentado no I Encontro Regional de Cultura Clássica do Estado do Rio de Janeiro, realizado na UERJ, em 8, 9 e 10 de novembro de 2011. Conquanto alguns trechos da comunicação apresentada no evento tenham sido aqui aproveitados – sempre revisados e reescritos, e em muitos momentos significativamente desenvolvidos –, a problematização da masculinidade aqui empreendida não constava do texto apresentado no evento, que visava apenas a apresentar subsídios para uma leitura do soneto de Gomes Leal.

2. Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: [marques.samyn@yahoo.com.br](mailto:marques.samyn@yahoo.com.br)

## I. A efígie do histrião

### A LIRA DE NERO<sup>3</sup>

Nos seus jardins pagãos, entre archotes humanos,  
Na lira de marfim sobre as cordas douradas,  
Nero vinha cantar às noites estreladas,  
Elegias d'amor e cânticos tebanos.

Essa lira do Mal que ouviram os Romanos,  
Que cantou entre o incêndio, as casas abrasadas,  
Os lutos, os truões, as ceias depravadas,  
Que mistérios não viu, medonhos e profanos.

E, no entanto, apesar da sua história triste,  
Se os tempos têm corrido, a Lira ainda existe  
Do devasso real, do lírico histrião...

Seu canto ainda nos prende, e ouvimo-lo sem susto.  
E, ó terror! ó terror! eu que amo o forte e o Justo,  
– Ouço-o às vezes também, dentro do coração!

Publicado em *Claridades do sul* (1875), livro com o qual debutou literariamente António Duarte Gomes Leal, o soneto “A lira de Nero” constitui uma entre muitas obras literárias e plásticas que, no âmbito oitocentista, dedicam-se a um resgate da figura do imperador romano inscrito não apenas na produção cultural portuguesa, mas em todo o contexto europeu, em articulação com um amplo conjunto de elementos históricos.

Já o início da década de 1870 assinalava o encerramento da *fête impériale* regida por Luís Napoleão, em decorrência do fim da guerra franco-prussiana, em maio de 1871, cujo desfecho fora desfavorável para os franceses. A derrota nos campos de batalha teria drásticas consequências cul-

---

3. Transcrevemos o soneto conforme editado por Seabra Pereira (1998, p. 43) a partir da segunda edição de *Claridades do sul*, publicada em 1901.

turais, arruinando um ambiente de otimismo que, desde meados do século, vinha sendo alimentado pela confiança progressista e pela febre consumista que acompanhavam o clima de modernização – e confirmando as suspeitas dos que se empenhavam em examinar criticamente a corrupção que grassava nos bastidores daquela luxuosa festa, denunciando os riscos do gosto pelo dinheiro e pelo luxo, bem como os vícios nutridos pelo êxtase hedonista.

Émile Zola estava entre os que, examinando o cenário francês, preocupava-se com as possíveis – talvez inevitáveis – consequências daqueles excessos. Munido do instrumental que lhe proporcionava a estética naturalista, o autor do ciclo *Les Rougon-Macquart* pretendia examinar cientificamente a dinâmica social, construindo assim uma espécie de “sociologia prática” que constituísse uma efetiva contribuição ao diagnóstico dos males sociais. No segundo livro do referido ciclo, *La Curée* (1872), Zola tematiza a transformação por que passa Aristide Rougon, que viaja a Paris seguindo os passos de seu irmão Eugène, e acaba por transformar-se em Aristide Saccard. Construindo uma vasta fortuna por vias fraudulentas numa Paris entregue à reforma urbanística, Saccard se converte em partícipe de um escol entregue ao prazer e à lassidão moral, caminhando em direção à catástrofe. Por outro lado, como voltar as costas à modernidade? Como fechar os olhos para o dinamismo de Saccard e para sua familiaridade com tudo o que representava o futuro? E como fechar os olhos para o fato de que, como Saccard, também ele, Zola, devia suas conquistas profissionais à efervescência do Segundo Império?<sup>4</sup>

Não apenas por Paris, contudo, despertava o temor de Zola e seus contemporâneos; para além da centralidade que a capital francesa ocupava na vida cultural europeia de oitocentos, por toda a parte se conheciam situações similares. As cidades haviam crescido de forma assombrosa desde meados do século, condenando um enorme contingente de pessoas à marginalidade e à miséria. A necessidade pragmática de lidar com essa massa de pobreza levava planejadores de cidades a vê-las como uma ameaça pública; aos estratos mais privilegiados, incomodava o que tinham de incivilizado e rude. As oscilações da fortuna, contudo, despertavam permanente temor, o que transformava a disparidade econômica numa fonte de apreensão: a riqueza de hoje poderia se converter na miséria de amanhã – uma verdade que não deixaria de estimular as consciências moralizantes. Para elas, Roma se apresentava como uma espécie de exemplo histórico.

Há menos de um século, fora publicada a influente obra de Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*; consoante o historiador inglês, o apreço à riqueza e ao luxo estavam entre as causas da decadência do império romano. “O próprio Nero primava ou fingia primar nas artes elegantes da música e da poesia; não lhe desprezaríamos o empenho não tivesse ele convertido o

---

4. Cf. as observações sobre *La Curée* apresentadas por Ferguson (1994, p. 125-132).

deleitoso relaxamento de uma hora de lazer na ocupação mais séria e mais ambiciosa de sua vida”, afirma o historiador inglês (2005, p. 118-119), alertando sobre os riscos a que poderiam conduzir a entrega ao ócio e o gosto pelo capricho. Mas por que Nero, em particular, chamaria a atenção não apenas de Gomes Leal, mas também de outros artistas do século XIX – comparecendo em peças teatrais de Alexandre Soumet e Louis Belmontet<sup>5</sup> ou Alfred Pourchel<sup>6</sup>, por exemplo<sup>7</sup>, assim como em uma ópera de Anton Rubinstein, com libreto de Jules Barbier<sup>8</sup>, que o maestro e compositor russo deve ter começado a compor na época em que *Claridades do sul* era publicado?

As figurações oitocentistas de Nero constituíam a atualização de um conjunto de narrativas construído ao longo dos tempos, que acabaram por erigir uma figura já bastante afastada da predominante em épocas mais próximas àquela em que viveu Nero. Para além das controvérsias que suscitou enquanto governante, ao longo da história o vulto de Nero adquiriu traços paulatinamente mais desprovidos de quaisquer vestígios de humanidade, num processo que acabou por sedimentar a imagem do tirano cruel e megalomaníaco que hoje é reconhecida pela percepção comum. Recentes apreciações de historiadores revelam que, de fato, Nero não foi um soberano de todo impopular. Ao longo dos primeiros anos de governo, teve o cuidado de não cometer erros como aqueles atribuídos ao seu antecessor, Cláudio; evitou, por exemplo, audiências privadas no que dizia respeito à justiça e aos assuntos financeiros, estabelecendo para suas decisões justificativas a partir dos juízos escritos de seus assessores – buscando, desse modo, apresentar-se como um governante a quem interessava agir de modo imparcial, rechaçando medidas que pudessem ser consideradas obscuras ou tendenciosas (SHOTTER, 1997, p. 21). Ainda quando enfrentasse um declínio junto à elite política e militar, Nero manifestaria um especial cuidado com as camadas populares, o que viria a materializar-se em uma política disposta

5. A tragédia *Une fête de Néron* (1830) seria encenada mais de cem vezes consecutivas. Sourmet, embora a princípio identificado com os românticos, manteria proximidade com a estética clássica; sua pena também produziria uma *Clytemnestre*, por exemplo.

6. O autor de *Une Chrétienne et Néron* afirmaria, no prefácio à obra, que a decadência de Roma “apresenta uma lamentável semelhança com o século em que nós vivemos”, o que para muitas pessoas dadas à reflexão seria “uma verdade que já se tornou um axioma” (1835, p. x).

7. Citam-se aqui algumas poucas obras de um enorme conjunto. Um recenseamento rápido e não exaustivo revela diversas outras obras literárias e dramáticas (como o poema “*Une orgie sous Néron*”, laureado pela *Académie des Jôcs Florals*, publicado em 1835 com a assinatura de um certo M. D. – que, segundo o dicionário de obras anônimas e pseudônimos de Louis Charles Joseph de Manne, seria um certo Durand de Mordurange; o drama *La mort de Néron*, de Edouard Tissot, de 1850; ou a peça histórica Nero, do escritor e escultor estadunidense William Wetmore Story, publicada em 1875), bem como pinturas (comparecendo em telas do pintor acadêmico polonês Henryk Siemiradzki – notoriamente em *As tochas de Nero*, de 1876, *a Dirce cristã*, de 1897 – ou do pré-rafaelita inglês J. W. Waterhouse – *O arrependimento do imperador Nero após o assassinato de sua mãe*, de 1878 –, entre outras).

8. Composta para uma produção da Ópera de Paris que jamais ocorreu, *Néron* foi encenada pela primeira vez em alemão, em 1879, alcançando alguma popularidade; até o início do século XX, seria encenada também fora da Europa, em Nova Iorque (cf. Taruskin, 2009, p. 158).

a recorrer pragmaticamente ao “pão e circo”, bem como a generosos suprimentos de grãos em períodos de crise – chegando a intervir quando se fazia necessário impedir um aumento de preços ou repor estoques perdidos no transporte (MALITZ, 2005, p. 49-50). Pode-se, então, indagar: o que subjaz à construção da figura histórica de Nero, ainda presente no imaginário contemporâneo, matizada por crueldade e loucura?

Nero teria falecido em 68. Suetônio e Dião Cássio – que escreveram em períodos posteriores, a partir de fontes atualmente perdidas, e traçaram um perfil bastante adverso do imperador – relatam que Nero estava em Nápoles quando sucessivamente eclodiram revoltas na Gália e na Hispânia, lideradas por Júlio Víndice e Galba. O imperador teria reagido mesclando atitudes teatrais – como ir à Gália chorar diante do exército e apresentar-se entoando canções de vitória, ao lado de concubinas com cortes de cabelo masculinos, armadas como amazonas – e medidas práticas – como providenciar o recrutamento de escravos, quando os romanos se esquivaram ao alistamento; e reconvocar legiões enviadas para o Oriente, criando impostos especiais para obter os recursos necessários. Reagindo com hostilidade, a opinião pública teria disseminado rumores que, alimentados por insucessos militares, levaram o imperador ao desespero; abandonado por aliados, acossado por rebeliões e rumores, Nero cometeria o suicídio numa vila entre a Via Nomentana e a Via Salária, em 11 de junho daquele ano.

Todavia, essa versão do episódio não foi unanimemente aceita. Houve aqueles que puseram em dúvida o suicídio, evocando previsões astrológicas segundo as quais Nero alcançaria novamente o poder; nas duas primeiras décadas após a morte do imperador, surgiram pelo menos três falsos Neros, o que atesta sua permanência no imaginário popular. Contribuição decisiva para a mitificação do imperador seriam os chamados “Oráculos Sibílicos” – um difuso conjunto de poemas, utilizados inicialmente para propaganda religiosa pelos judeus helenísticos, que logo receberam interpolações cristãs e gnósticas, do que resultaria um amálgama de crenças moralizantes e apocalípticas. Nero é uma das personagens históricas presentes nos Oráculos; por sua hostilidade contra os judeus, é identificado como uma figura maldita – representação da qual os cristãos mais tarde se apropriariam. Lactâncio, o conselheiro de Constantino, chegaria a defender que Nero retornaria, no fim dos tempos, antes do Anticristo; já Agostinho registraria a crença de que o Anticristo seria o próprio Nero redivivo, embora ele mesmo não a sustentasse (CHAMPLIN, 2003, p. 20). O perfil do imperador romano receberia, ao longo da história, tintas que enfatizariam uma seminal oposição ao cristianismo.

É esta imagem de Nero, essencialmente negativa, marcada pelo desvio e pelo pecado, que será preservada ao longo dos séculos, chegando a autores de épocas mais recentes: o estro moralizante de Fénelon, autor seiscentista que viveria até o início de setecentos, trataria Nero, ao lado de Calígula,

como um símbolo dos perigos do poder despótico<sup>9</sup>; já em meados do século XVIII, Vittorio Alfieri criaria uma Octávia irracionalmente atraída por Nero, seu cruel marido, o que ensejaria sua trágica morte<sup>10</sup> – e as figurações neronianas do século XIX desenvolveriam os traços de uma efígie presente no imaginário judaico-cristão há dezenas de séculos. Seria também esse o caso de Gomes Leal, para quem abordar Nero significaria dialogar com essa tradição.

## II. Terror e teatralidade

Soneto composto em alexandrinos – opção formal em que já se pode perceber um diálogo com tendências coevas –, o poema de Gomes Leal tangencia aquele “esteticismo do exacerbamento”, caracteristicamente decadentista, de que falava Seabra Pereira (1990, p. 149). A imagética que, no texto, constitui a figuração do cenário, exposta principalmente nos dois primeiros quartetos, compraz-se com a apresentação de elementos contrastivos que estabelecem tensões entre a natureza (“noites estreladas”), o luxo (“lira de marfim”, “cordas douradas”) e a ruína da civilização (“archotes humanos”, “casas abrasadas”, “ceias depravadas”) – que, ademais, decorrem da afetação transgressiva sugerida pelos “jardins pagãos”, já no verso de abertura da composição. Em termos rítmicos, pode-se perceber que, se o primeiro hemistíquio desse verso inicial tem um andamento iâmbico, o segundo já introduz um andamento duplamente anapéstico que será constante, gerando o ritmo agalopado responsável por conferir ao poema uma sensação de inevitabilidade.

O maior peso conferido aos sintagmas associados à decadência não é, evidentemente, acidental: o ambiente de terror não mais que reflete a degradação do homem – o que, por sua vez, opera como um símbolo da crise finissecular. Se, no início do mesmo século XIX, um autor como Almeida Garrett resgatara da Antiguidade figuras representativas de grandeza moral – estando o maior exemplo em Catão, protagonista de uma tragédia voltada para a instrução moral, símbolo de justiça, vigor e prudência<sup>11</sup> –, Gomes Leal resgata Nero, composto como um antípoda do personagem garrettiano: consumido pela loucura, o “lírico histrião” não concebe o amor (não por acaso, força motriz romântica) senão como um tema de elegias entoadas em meio às ruínas. Por apresentar hemistíquios compostos numa estrutura inversa à presente no verso inicial – visto que o primeiro tem um andamento anapéstico e o segundo, um andamento iâmbico –, o último verso dessa estrofe inicial opera de modo a compor

9. Cf. o quadragésimo sexto dos *Dialogues des morts anciens et modernes*, que começaram a ser compostos antes de 1700, sendo diversas vezes editados ao longo do século XVIII.

10. Composta em 1780-1, *Ottavia* é considerada uma obra menor de Alfieri.

11. A tragédia *Catão*, de Garrett, foi dada a lume em 1822; cf. Monteiro, 2001, p. 56-58.

uma circularidade<sup>12</sup> que, também em termos rítmicos, faz dela uma espécie de momento introdutório à composição, cujo tensionamento será cada vez mais evidenciado a partir da estância seguinte.

Cabe ressaltar a clivagem – a princípio discretamente estabelecida, na segunda estância, mas paulatinamente ressaltada – entre Nero e seu instrumento, inaugurando um processo de personificação que atingirá a culminância no primeiro terceto. Com efeito, quem canta entre o incêndio, quem vê os mistérios “medonhos e profanos” não é Nero, mas a lira – o que pode ser lido como o reconhecimento de uma autonomização da sensibilidade e da consciência estética relativamente à razão. É precisamente nesse sentido que a lira, absolutizada no primeiro terceto, atravessa os tempos, perdurando até a contemporaneidade como um impulso que supera qualquer ordem de refreamento racionalizante. A esse propósito, importa ressaltar que, no âmbito da poética de Gomes Leal, a Estética supera a Ciência enquanto agenciadora de intuições que superam as limitações impostas pela síntese e pela análise: se para o autor o mistério não pode ser confundido com o desconhecido – visto que o primeiro jamais se rende à cognoscibilidade –, a Arte é responsável por avançar em domínios impenetráveis pelo conhecimento científico; desse modo, o que a (absolutizada) Lira representa é precisamente o perene ímpeto que arremessa o homem ao encontro dos silêncios metafísicos<sup>13</sup>.

Por outro lado, e em consonância com os referidos aspectos poético-semânticos, a segunda estância apresentará uma notável consistência rítmica – por um lado, com o aproveitamento do andamento duplamente anapéstico introduzido na estrofe inicial, que se repetirá nos hemistíquios iniciais de todos os versos do poema, à exceção do terceiro; neste, por outro lado – como também em todos os hemistíquios finais da estância –, surge a estrutura rítmica mais importante do poema: o anfraco seguido pelo anapesto. Empregada com mestria por Gomes Leal, essa combinação de pés como que sugere uma vã tentativa de refrear o impulso anapéstico; de fato, assim apenas se acentua a “marcha” em que a Lira de Nero assume, progressivamente, o lugar principal no soneto.

Se o primeiro terceto desenvolve e consolida o processo de alegorização da Lira, deslocada para uma instância supratemporal e alçada ao absoluto, é isso o que permite ao poeta, na estância final, enfocar o momento presente – em que o instrumento continua a soar. A subjetividade poética que ali manifesta sua perplexidade é a mesma que se vê arrebatada por essa Lira eterna; é, portanto, a voz que manifesta uma consciência cindida por um impulso irracionalista que percebe a onipresença do mistério. Sempre incapaz de encontrar consolo em perspectivas progressistas ou evolucionistas, Gomes

---

12. Pode-se perceber uma acentuação dessa circularidade cotejando-se a estrutura rítmica do hemistíquio inicial do segundo verso com a do hemistíquio final do terceiro verso; é essa também a estrutura que se afirmará a partir da estância seguinte.

13. Ideário posteriormente sintetizado por Gomes Leal no prefácio ao *Poema d'um morto* de Guilherme de Santa Rita (1897).

Leal expressa aqui um assombro diante do trágico destino do homem, que inevitavelmente é também o seu, condenado a percorrer um caminho traçado por ignotas forças; e ainda mais cresce o pasmo ao perceber que o canto dessa Lira é ouvido “sem susto”, ao passo que avulta a falência da razão. Em meio aos anapestos e aos anfibracos, é com notável perícia que o poeta insere um hemistíquio de andamento iâmbico – “eu que amo o forte e o Justo” –, que por isso soa com fragilidade, como que a expressar a angústia do sujeito poético.

Não obstante, cabe observar que o encenado desespero encerrado nos versos finais, por esse sujeito poético que brada – “ó terror!” – ao perceber-se asfixiado entre o apego a valores morais de derivação religiosa e o cântico tentador do instrumento maldito, está imbuído de teatralidade; trata-se, com efeito, de um recurso empregado para abalar um público ainda resignadamente apegado à moralidade provinciana e à religiosidade beata. Como algum Nero redivivo em meio a um mundo em ruínas, igualmente arrebatado pela alegórica Lira, apenas ele, o solitário poeta, ousava contemplar o mistério e cantar a precária condição humana; e, justamente por ousar ir tão longe, ao juízo ordinário se reduzia – como o imperador romano – a um devasso e lírico histrião.

### III. Fazer-se excêntrico

A teatralidade com que se encerra “A lira de Nero”, para além de constituir um recurso característico da *persona* literária de Gomes Leal, pode também ser lida como ato performático de um sujeito masculino que, por intermédio daquele gesto poético, visa a provocar um determinado efeito estético. A esse propósito, pode-se indagar pelo sentido subjacente a esse ato: o que pode significar esse procedimento por meio do qual a subjetividade lírica se vê passível de um arrebatamento pela “lira do Mal”, do que decorre a identificação à figura de Nero?

Importa perceber, já de início, que se trata de um sujeito masculino – algo relevante na medida em que o ato transgressivo encenado no poema supõe o desvio de um modelo de masculinidade socialmente estabelecido, oferecendo contudo a garantia de preservar o conjunto de privilégios próprio dos homens enquanto categoria política<sup>14</sup>. A posição desviante se estabelece, num primeiro momento, devido ao lugar à parte conferido àquele que se afirma como poeta no cenário finissecular; ademais, no caso específico – embora não exclusivo – de Gomes Leal, a isso seria preciso adicionar a condição de autor de uma obra voltada à contestação política, sendo ainda pertinente evocar a nota posfacial de *Claridades do sul* em que o autor declara não haver incluído no volume as “poesias liberais” às quais devia seu reconhecimento (1998, p. 332). Um segundo elemento desviante deriva do dandismo de Go-

---

14. A posição masculina ocupada por Gomes Leal é garantia de uma margem de transgressão que não lhe seria facultada de modo equivalente, caso fosse mulher. Acerca dos homens como categoria política, cf. Whitehead, 2007.



mes Leal, no sentido baudelairiano que atribui ao dândi o compromisso individualista com a disciplina mental e espiritual necessária para uma estética de vida, em busca de um aperfeiçoamento à parte da multidão (1949, p. xxiv-xxv).

Considerando esse conjunto de elementos, torna-se possível compreender “A lira de Nero” como expressão lírica da viabilização de um modo particular de masculinidade. Se o caminho a ser percorrido por aquele que se constituía como “homem” ao longo do século XIX pressupunha a busca por uma ocupação que facultasse a construção de uma carreira e o sustento de uma família, não seria evidentemente essa a trajetória visada por alguém que, desde cedo, optara por viver a contrapelo, confrontando abertamente os costumes e o *ethos* hegemônico. Recordando a época de juventude, quando frequentara a *Revolução de Setembro*, Gomes Leal (1900, p. 98-100) relataria como escandalizara “por esses tempos toda a Alta e toda a Baixa, escrevendo cousas inacreditáveis e fabulosas”, assombrando a “rotineira burguezia alfacinha”; graças aos feitos desses “tempos aureos e désgrenhados”, atraía à “desmantellada e macrobia salla de redacção – com teias de aranhas e velhos bancos catholicos de claustro – espiritos juvenis, revolucionarios, joviaes, e com pedregulhos de sal”, entre os quais estavam Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis e Antero de Quental. É nesse domínio masculino, espaço de iguais<sup>15</sup>, que o poeta visa a afirmar sua excentricidade.

No que tange a tudo que escreve Gomes Leal, é necessário adotar alguma reserva diante de inevitáveis desregramentos autoencomiásticos – o que, é claro, se aplica sobretudo aos textos que tratam de suas próprias vida e obra –; todavia, o que interessa perceber é a temporã disposição a afirmar-se como um “caso” extraordinário, que raros levaram até o extremo almejado pelo autor de *Claridades do sul*, ainda que a custo de inconsistências e contradições, da marginalidade e da miséria. Nessa medida, o resgate da figura de Nero implicava a evocação de um sujeito que, igualmente, se afirmara ao longo da história como ícone da transgressão, ainda que negativamente: vítima de sua própria excepcionalidade, Nero se apresentava como o sinal de um risco que permaneceria sempre à espreita.

Elemento de mediação entre o Nero da Antiguidade e o poeta oitocentista, a “lira do Mal” que surge no poema opera sugerindo uma compreensão específica da sina do imperador romano: apartando-se da imagem historicamente construída de um soberano entregue, por leviandade, aos próprios caprichos, Gomes Leal indicia que Nero foi açoitado por seu próprio “destino poético” – decerto por haver ousado perscrutar os mistérios aninhados nos espaços metafísicos. Em outras palavras: o que, no passado, ensejara o fracasso de Nero fora a audácia de ignorar os limites da prudência racionalizante,

---

15. Celia Amorós foi quem caracterizou o poder como um espaço masculino de iguais, a partir do conceito de patriarcado (cf. SAU, 2000). A noção é aqui evocada para enfatizar que o “desvio” de Gomes Leal se mantém nos limites da masculinidade, de modo que não é possível falar em termos de uma excentricidade absoluta.

concretizada numa entrega irrestrita à sensibilidade que poderia pretender alcançá-los. Alegorizada pela “lira do Mal”, essa propensão acompanharia o homem de todas as épocas, visto que sempre haveria uma estirpe constituída por raros indivíduos que ousariam almejar o “mais além”.

Reconhecendo-se como legítimo representante dessa casta superior, Gomes Leal constitui-se como sujeito investido de uma “masculinidade excêntrica”, desafiadora dos ordinários parâmetros oitocentistas: esquivando-se a toda discrição e sobriedade, identifica-se ao “lírico histrião”; rechaçando a boa conduta burguesa, espelha-se no “devasso real”. O incêndio, as “casas abrasadas”, os lutos, as “ceias depravadas” que cercavam o imperador romano operam como um símile das ruínas e da decadência em meio às quais se encontra o poeta lusitano; inadaptado a esse mundo, é contra ele que canta a partir dos espaços marginais. Todavia, permanece o risco: onde encontrar a medida entre os princípios considerados, ainda, eticamente necessários – “eu que amo o forte e o Justo”, insiste a voz poética, num passo em que a métrica forja um ritmo que deliberadamente sugere a angústia –, e o desregramento representado pela “lira do Mal”? Onde encontrar o ponto de equilíbrio capaz de manter o poeta resguardado daquele “terror” que vislumbra ao encarar a si mesmo?

É preciso, todavia, não levar demasiadamente a sério o poema de Gomes Leal, bem como a afetada admoestação que dirige a si mesmo; há ali o gesto de alguém que, embora capaz de perscrutar os conflitos do espírito epocal e de arcar com os custos de confrontar os ditames da rotina, preocupa-se sobretudo com o efeito desses enfrentamentos – e com o que deles pode ser extraído para alimentar uma conduta orientada pelo desejo de teatralidade. O esplêndido gesto que encerra o soneto é um índice disso, como é também a expressão daquele que busca afirmar sua própria excentricidade, fazendo-o de um modo performativo. O poeta não é, afinal, um homem como os outros: por apto e disposto a aventurar-se para além das margens da percepção ordinária, revela-se como suscetível a maiores perigos – e, portanto, como mais valoroso nos domínios da masculinidade.

**Artigo recebido: 10/03/2013**

**Artigo aceito: 25/05/2013**

## Referências

- CHAMPLIN, E. *Nero*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- FERGUSON, P. P. *Paris as Revolution: writing in the nineteenth-century city*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- GIBBON, E. *Declínio e queda do Império Romano*. Trad. José Paulo Paes. Ed. abreviada. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GOMES LEAL, A. D. “Duas palavras sobre este poema e a estética do mistério”. In: SANTA RITA, G. de. *O poema d’um morto: em proemio e dez cantos*. Lisboa: José Bastos, 1897.
- \_\_\_\_\_. *A morte do rei Humberto e os criticos do “Fim d’um mundo”*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1900.
- \_\_\_\_\_. *Claridades do sul*. Ed. José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- MALITZ, J. *Nero*. Trad. Allison Brown. Malden: Blackwell, 2005.
- MONTEIRO, O. P. *O essencial sobre Almeida Garrett*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- PARMÉE, D. “Introduction”. In: *Selected critical studies of Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1949.
- PEREIRA, J. C. S. “A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades”. In: *Nova Renascença*, n. 35-38. Porto, 1989-1990. p. 143-156.
- POURCHEL, A. *Une chrétienne et Néron: drame en cinq parties et en vers*. Paris: Guillaumin; Amiens: Ve. Darras, 1835.
- SAU, V. “Poder”. In: \_\_\_\_\_. *Diccionario ideológico feminista*. v. I. 3ª ed. Barcelona: Icaria, 2000. p. 240-247.
- SHOTTER, D. *Nero*. Nova Iorque: Routledge, 1997.
- SOUMET, A.; BELMONTET, L. *Une fête de Néron: tragédie en cinq actes*. Paris: J.-N. Barba, 1830.
- TARUSKIN, R. *On Russian music*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2009.
- WHITEHEAD, S. “Men”. In: FLOOD, M. et. al. (eds.). *International encyclopedia of men and masculinities*. Nova Iorque: Routledge, 2007. p. 401-405.