

DO OUVIR E LER POESIA: LUIZ GAMA E MACHADO DE ASSIS

PEDRO MARQUES

Universidade Federal de São Paulo
Guarulhos, São Paulo, Brasil

Resumo: Luiz Gama tende à oratória, à performance pública do verso. É o teatro interlocutório, a voz impostada no espaço para convencer (*movere*) a audiência. Machado de Assis prefere a leitura, o contato íntimo com o texto. É a experiência individual, a mensagem que cala no leitor para deleite (*delectare*) do sujeito. A versificação, assim, ganha plasticidade retórica em Gama e estilização literária em Machado. Um “decanta de marimba”, outro tira à “harpa eólica a excelsa melodia”. Tal contraste técnico, entre ouvir e ler poesia, é o foco do artigo.

Palavras-chave: Luiz Gama; Machado de Assis; poesia brasileira; versificação

ABOUT LISTEN AND READ POETRY: LUIZ GAMA AND MACHADO DE ASSIS

Abstract: *Luiz Gama turns to oratory and the collective performance of verse. It is the interlocutory theater, the voice projected into thin air to convince (movere) the audience. Machado de Assis prefers reading and intimate contact with text. It is the personal experience, the message that echoes within the reader for subjective satisfaction (delectare). Accordingly, versification gains rhetorical plasticity in Gama and literary stylization in Machado. The former “celebrates with a marimba”, the latter takes from the “wind harp the exalted melody”. This technical opposition of listening and reading poetry, guides the article.*

Keywords: *Luiz Gama; Machado de Assis; Brazilian poetry; versification.*

I.

O corrente termo *literatura* singulariza o sentido da *letra* (*litterae, arum*) gravada com arte e relevo. Enquanto a produção dos séculos XIX e XX concluía o triunfo do documento material, a *teoria da literatura* consolidava conceitos e métodos para os gêneros ditos *literários*, como romance e crônica, engendrados na e para a experiência leitura-escrita. Minimizava-se o dado não escritural dos gêneros *oratórios*, como epístolas e sermões dialógicos; ou *poéticos*, como sonetos e canções cantantes. Privilegiado o alfabético sobre o fonético, teóricos e escritores encarceram a poesia na página; a imagem da linha diagramada vence o som do verso enunciado. Crítico e poeta literário, Júlio Castañon sintetiza essa tradição no poema "Lírica", definida como "área de silêncio / ária de silêncio" (GUIMARÃES, 2006, p. 172-173). Caberia às pesquisas sobre língua performada, quase ao arrepio dos estudos literários, tratar a *manuscritura* e a *literatura* também como um arquivo da voz virtual que influi no sentido. Afinal, quem lê palavras alinhadas figura certa locução que orienta o *logos* argumentativo, informa o *páthos* entoacional.

A graduação em letras concebe analistas da *literariedade*, vazada de sociedade, subjetividade ou ideologia, também estas, sob certo aspecto, tornadas textos. A centralidade do impresso garante a primazia da obra artística escrita, reserva dos letrados no país das ciências humanas. Porto seguro estabelecido, do texto partem longas viagens, da psicanálise à história econômica, que retornam, ou deveriam, à mancha do papel ou da tela. Diante da entonação e do gesto, a demanda literária soa burocrática, cheia de formulários exóticos se comparados à expressão literário-vocal. Alfredo Bosi (1977, p. 98) intui essa fração perdida pela teoria do silêncio: "conciliando, sob as espécies da voz, o *conceito* e *quem o concebe*, a melodia é um dos modos mais intensos e agudos da presença do Ser-aqui junto ao processo simbólico". É o ônus da especialização das letras, substantivo plural que, no passado, contemplou técnicas do proferir a língua com invenção gramatical, retórica e dialética. A seleção do literário, o encantamento pelo *autor* criador apagaram a ideia do *vocalista* ou *coreógrafo* de poemas, em cuja ação espetacular pode residir a razão do texto. Para Paul Zumthor (2005, p. 109), "quando a leitura torna-se muda, solitária, há uma ruptura em relação ao corpo. Saímos do presente, escapamos das exigências de uma presença física, às restrições espaço-temporais". Daí a poesia de Luiz Gama (1830-1882), que pede a corporificação da voz, soar hoje menos natural se comparada à de

Machado de Assis (1839-1908), que exige a concentração no livro, prática normalizada na sociedade letrada atual.

Em face do poema em estado de repouso, enquadrado na folha, quais dispositivos mobilizam ouvidos e olhos? É a caixa de música esperando cordas vocais, ou a câmara de silêncio pedindo lances de vista? Há três modos de se lidar com o verso grafado, a partir do qual a fala se projeta e a imaginação se introjeta. O escrito como vinil sulcado de informações que vão se materializar em voz e intelecção. O impresso como uma espécie de fonograma (*escrita do som*) que só entoa ou toca com aparelho fonador ou pensador. Assim, no texto *literalizado* ou *gravado* pode predominar: o *modo oral*, que registra, não sem alterá-lo, o verso originalmente realizado para entonação e escuta; o *modo oratório*, que escreve o poema elaborando-o para recitação e escuta; o *modo literário*, que redige o texto para leitura.

II.

O *primeiro modo* registra o material poético extraído de circunstâncias orais-performáticas complexas: festejos populares, trabalhos coletivos ou ritos cerimoniais. A escrita pereniza a parcela linguística do objeto, normatizando algo que, do contrário, sumiria. Fixa em letra, por exemplo, o cantado sem a roda e a mística da capoeira. Do século XIX, vejam-se *Lendas e canções populares* (1865), de Juvenal Galeno (1836-1931), *Estudos sobre a poesia popular no Brasil* (1888), de Sílvio Romero (1851-1914). O poeta-coletor, agente da cultura literária, surpreende a oralidade profusa e pública, de versificação associada à memorização, de segmentos linguísticos flexíveis. Metaplasmos como eclipses, haplogias, sínopes ou aféreses abundam na fonética das línguas, cujas articulações a estilização reduz significativamente. Fora da escrita, há, de fato, maior porosidade intervocabular, a morfossintaxe antes líquida e funcional que normativa e ornamentada. Luiz Gama e Machado de Assis não se engajam nesse processo folclórico; mesmo quando neles a língua se acha crua, ela serve à cutilada moralizante dos vícios, à diversão satírica.

Em "O velho namorado", segunda edição de *Primeiras trovas burlescas* (1861), Gama espicaça um sessentão "de pança crescida, / andar de garoto" que, sedento por moçoilas, traveste-se jovial, como se ninguém notasse o truque. Um tipo que cisca à residência da donzela pretendida, sendo, porém, desmascarado pela "criada", descrita como "mulata faceira" que, de pronto, saca o embuste.

O velho namorado

[...]

E vendo o basbaque
À moda vestido,
Exclama, sorrindo:
– “Que lindo Cupido!...

“Bonita casaca,
“Colete bordado;
“Chapéu de patente,
“Cabelo *pintado!*...

“Vem tão bonitinho!...
“A quem quer falar?”
– “Co’a dona da casa
“Desejo tratar.”

Escanc’ram-se as portas,
Lá entra o velhote,
De negra azeitona
Redondo ancorote.

Eis chega a matrona,
Que a casa dirige;
D’aquela visita,
A dona se aflige.

[...] (GAMA, 2000, p. 25-26)

O ápice da peripécia cômica dá-se ao final, quando a pretendida, diante do velhote, julga reconhecer, em lugar do futuro marido, o pai desaparecido. Gama estropia certos segmentos, frisando a baixeza da matéria e a fala entre inepta e grosseira dos tipos. As redondilhas percussivas, com acentos fortes na segunda e quinta sílabas métricas [- ^ - - ^ -], pulsam como atropelando as palavras. O poeta procura, assim, a cacofonia identificada à fala descurada, usa “co’a” por “com a” (ectlipse), “escanc’ram” por “escancaram” (sístole do acento tônico com síncope), e mesmo “d’aquela” por “de aquela” (elisão normalizada na atual ortografia).

Em 1º de maio de 1855, o jornal *Marmota Fluminense* publica "Saudades", poema em que Machado diverte-se com o sotaque do poeta português Francisco Gonçalves Braga (1836-1860). A imitação da prosódia lusitana, à época já diferenciada da brasileira, recria fenômenos fonéticos de supressão, comumente chamados de "comer palavras". Escuta-se "co'as" por "com as" (ectlipse), "speranças" por "esperanças" (aférese) e "flicidade" por "felicidade" (síncope). É como se o escritor rememorasse o amigo saudoso falando como o próprio.

Saudades

[...]

No mar do mundo enganoso
Há procelas, há bonanças;
Procela, é quando saudoso
Vive um peito co'as 'speranças,
Bonança, é quando amizade
Goza paz e flicidade.

[...] (ASSIS, 2009, p. 386)

Nos dois exemplos, o manejo linguístico consegue efeitos orais, mira o ridículo e a graça, respectivamente. A linguagem literária aqui nada tem de espontâneo ou comunitário. A rusticidade é pitoresca, fabricada para regalar e convencer sobre as figuras abordadas, o velho néscio e o amigo ausente. Sem acesso à educação letrada formal, barrada à época sobretudo a pobres e a não-brancos, espanta o domínio do *registro culto*, distante do *registro inculto* patente nas recolhas de Sílvio Romero. Os poemas de Gama e Machado, embora usem traços coloquiais, são autorais, com enunciador e estilo definidos pela competência escrita. Não se confundem, portanto, com a sextina abaixo, carregada de fala instintiva, sem cerimônia com a divindade, uma voz escravizada que roga pelo animal e por comida.

Abença, minha madrinha,
Dai-me pão, com farinha,
Para dar à minha galinha,
Qu'está presa na cozinha...
 Chô!... galinha,
Vai pra tua camarinha...

(ROMERO, 1977, p. 191)

Na perspectiva das *belas letras*, a cena é grotesca, gravada sem padrão de *bom uso*. Anônimas, as redondilhas seriam monótonas pela insistência nas rimas pobres em *-inha*, pela prótese que usa “abença” por “benção”, pela repetição do verbo *dar* no mesmo período (*dai-me* e *dar à*), pela variação de “para” e “pra” por necessidade métrica, pela crase em “que’está” por “que está”, pela interjeição ruidosa “chô”. Tais ocorrências, no fundo complexas e comuns à oralidade, adequam o texto a uma grade melódico-entoacional possivelmente pré-existente, submetendo o material ao padrão extralinguístico sem, ao mesmo tempo, abdicar da efetividade da língua. Cornélio Pires (1884-1958), que arquivou em livro e disco farto acervo de canções e narrativas caipiras, via que “rimas toantes, tônicas deslocadas, métrica forçada para a adaptação das toadas, das músicas, [eram] constantemente registradas” (PIRES, 2004, p. 9), assinalando, assim, as diferenças entre a *oralidade volátil* e a *literalidade estável*. Ou seja, o que em poetas letrados, como Gama e Machado, é o governar a língua segundo um propósito estético, no domínio público é o mar da fala ritmada ao vento da utilidade.

III.

O *segundo modo* engendra a lógica da escrita, a composição segundo a gramática normativa. O texto burilado artificialmente visa a ação oratória, com pronúncia deleitosa e argumentação convincente. A redação é oficina de beneficiamento da língua, que chega matéria prima oral e, no labor estilístico, sai manufatura literária. Como expõe Cícero (106-43 a.C.) n’O *orador* (55 a.C.), o discurso revela o homem culto e livre (*eruditio libero*, conhecedor das artes liberais), cuja inteligência produz a graça sutil e urbana – *subtili venustate, atque urbanitate* (CÍCERO, 1967, Livro 1, 17). A fala espontânea não significa liberdade, e sim o texto (*scripti*) previamente escrito (*scriptum*), como partitura, a ser proferido, preparado na escrita (*scriptura*) que refreia improvisos (CÍCERO, 1967, Livro 1, 140). A oralidade é terra selvagem (*inculta*); a escrita, solo cultivado (*culto*). O artífice, assim, fala com fluência porque seu discurso patenteia o esmero só possível a quem domine a escrita, ainda que ditada ao escriba. Um sujeito, enfim, que discursa como se escrevendo estivesse – *quae dicantur, similia scriptorum* (CÍCERO, 1967, Livro 1, 152). Essa concepção de civilidade a partir da língua escrita

ressoa em obras célebres ao tempo de Gama e Machado, tais como *Lições elementares de eloquência nacional, oferecida à mocidade de ambos os hemisférios* (1834), de Francisco Freire de Carvalho, ou *Lições de eloquência nacional* (1846), de Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852).

A poesia de Luiz Gama assenta-se sobre certas regras de eloquência. Colocar-se como literato livre significava *ensinar, deleitar* e, principalmente, *convencer*, ou seja, mobilizar essas três funções da retórica romana. Em toda "produção literária do século XIX", demonstra Roberto Acízelo de Souza (1999, p. 93), sente-se a "impregnação retórica", difundida em ambientes escolares e sociais. Havia "apreço generalizado pela oratória, fosse ela sacra, parlamentar ou comemorativa, sem falar no sucedâneo escrito da eloquência, identificado no texto jornalístico argumentativo (artigos, ensaios, panfletos) e nas polêmicas". Para Gama, portanto, a arte oratória assume expediente tanto mais político, impulsionando o direito do homem negro na civilidade letrada. Não apenas como publicista e advogado, mas também como poeta, ele sabia que o verbo bem redigido e pronunciado era distinção social, num meio aristocrático movido a veleidades europeias.

"Lá vai verso!", da primeira edição das *Primeiras trovas burlescas* (1859), articula dispositivos oratórios típicos para início de colóquio. Exórdio do livro, embora seja o segundo do índice, o poema apresenta as regras e condições da arte que se vai praticar: a imitação, por transformação, da matriz literária luso-brasileira. O modelo emulado é *Os Lusíadas* (1572), cujo prólogo fora tomado ao início da *Eneida* (19 a.C.), de Virgílio (70 a.C.-19 a.C.). Mas Gama, que porta o sobrenome do herói navegador, não tenciona sobrepular a sistemática épica, o que implicaria também a ultrapassagem bélico-imperialista, que projeta o Império Lusitano como sucessor expandido do Império Romano. "Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta" (CAMÕES, 1980, p. 76), escreve Luís de Camões (1524-1580), escolhido como degrau de superação paródica.

Lá vai verso!

[...]

Alta noute, sentindo o meu bestunto
Pejado, qual vulcão de flama ardente,
Leve pluma empunhei, incontinente
O fio das ideias fui traçando.
As Ninfas invoquei para que vissem

Do meu estro voraz o ardimento;
E depois, revoando ao firmamento,
Fossem do *Vate* o nome apregoando.

Ó Musa da Guiné, cor de azeviche,
Estátua de granito denegrado,
Ante quem o Leão se põe rendido,
Despido do furor de atroz braveza;
Empresta-me o cabaço *d'urucungo*,
Ensina-me a brandir tua marimba,
Inspira-me a ciência da candimba,
Às vias me conduz d'alta grandeza.

Quero a glória abater de antigos vates,
Do tempo dos heróis armipotentes;
Os Homeros, Camões – aurifulgentes,
Decantando os *Barões* da minha Pátria!
Quero gravar em lúcidas colunas
Obscuro poder da parvoíce,
E a fama levar da vil sandice
A longínquas regiões da velha Bácia!

Quero que o mundo me encarando veja
Um retumbante *Orfeu de carapinha*,
Que a Lira desprezando, por mesquinha,
Ao som decanta de Marimba augusta;
E, qual outro Arion entre os Delfins,
Os ávidos piratas embaindo –
As ferrenhas palhetas vai brandindo,
Com estilo que preza a Líbia adusta.

Com sabença profunda irei cantando
Altos feitos da gente *luminosa*,
Que a trapaça movendo portentosa
À mente assombra, e pasma à natureza!
Espertos eleitores de *encomenda*,
Deputados, Ministros, Senadores,
Galfarros[,] Diplomatas – chuchadores,
De quem reza a cartilha de esperteza.

Caducas Tartarugas – desfrutáveis,
Velharrões tabaquentos – sem juízo,

Irrisórios fidalgos – *de improviso*,
Finórios traficantes – *patriotas*;
Espertos maganões, *de mão ligeira*,
Emproados juizes de *trapaça*,
E outros que de honrados têm *fumaça*,
Mas que são refinados agiotas.

Nem eu próprio à festança escaparei;
Com foros de *Africano fidalgote*,
Montado num *Barão* com ar de zote –
Ao rufo do tambor, e dos zabumbas,
Ao som de mil aplausos retumbantes,
Entre os netos da Ginga, meus parentes,
Pulando de prazer e de contentes –
Nas danças entrarei d'altas *caiumbas*.
(GAMA, 2000, p. 10-12)

O poema escarnece a retórica solene dos barões letrados, replicadores da dicção camoniana esvaziada das conquistas dos antigos “varões assinalados”. Estilo majestoso sem lastro de glórias redundante, sem dúvida, em afetação risível. Luiz Gama supera a censura convencional, executada, por exemplo, nas *Cartas chilenas* (1789), de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810). Altera a fórmula de imitação que lhe soava servil, reciclando o modelo noutra posição cultural e política. Não quer o Brasil atualizando Roma ou Portugal, como devaneava certo patriotismo coevo; solicita algo inusitado, uma *Africamérica* com força poético-oratória autônoma. Assume a lógica europeia, já adaptada aos trópicos, para refundi-la, tocando a língua literária portuguesa em nova escala. Os alicerces da poética tradicional são reformados incluindo o contributo africano, que, para Luiz Gama, inscreve-se do lado civilizado da moeda cultural, não da barbárie pitoresca. A musa não vem da Grécia, mas da Guiné; a poesia não é acompanhada da lira, mas da marimba; o furor criativo não brota do mistério divinatório, mas da “ciência da candimba”; avulta a silhueta do “Orfeu de carapinha”. E note-se: para Luiz Gama, antropofagia ainda era a culinária da carne humana.

A sátira diverte com rigor. O projeto de Gama fala pelo próprio estilo. Usa a oitava rima, estrofe apropriada ao estilo sublime, períodos sentenciosos, raciocínios silogísticos. Abandona, no entanto, o esquema rímico convencional (abababcc), que faz do dístico final o fecho do período poético; propõe algo exótico (abbcdeec), mudando a oitava em duas quadras, o que sublinha o imitar sem adular. O metro heroico ajuda a estilizar a fala,

admite apenas metaplasmos moderados, que não desestabilizem a forma ideal da palavra, tais como elisões e sinalefas. Dramatizada, afinal, a escrita como prática sutil, técnica refletida: "leve pluma empunhei, incontinenti / o fio das ideias fui traçando".

Dentro dessa cena oratória, o ouvinte-leitor toma parte no auditório. O poeta começa com a clássica modéstia fingida, alegando inteligência diminuta ("bestunto pejado"); sabe que a audiência simpatiza (*captatio benevolentiae*) antes com o orador discreto que com o arrogante. O procedimento aparecia, aliás, no prefácio à primeira edição do livro, quando Gama comenta a redação e revisão profissionais, pedindo "desculpa aos benévolo leitores", admitindo "pequenos defeitos de metrificacão", "insignificantes", talvez por não ferirem o ouvido na pronúncia, e "justificáveis", pela "condição de principiante" (GAMA, 2000, p. XX). De volta ao poema, invoca a Musa "cor de azeviche", rogando-lhe mais que inspiração, instrução à nova poética. Afasta a lira, singela demais à matéria, e também a tuba, apropriada à epopeia. Escolhe instrumentos de matriz africana. O berimbau ("urucungo"), dispositivo idiofônico, isto é, que produz som pela vibração de suas partes, exige do tocador a mobilização dos membros superiores – para arco, vareta, dobrão e caxixi – e, ao mesmo tempo, do abdômen – para temperar a emissão da cabaça. Imagem poderosa essa do corpo negro se refazendo em poesia livre da agonia cativa. Vale aqui a assertiva de Ligia Fonseca Ferreira: "Na maioria das obras satíricas, costuma ser fácil detectar a presença do autor. O satirista não é um fingidor. Qualquer que seja a *persona* por ele assumida, a identificação com o 'eu' real é sempre possível quando não deliberada" (FERREIRA, 2000, p. XVI).

Resolvida a seção melódica e deleitosa, resta a argumentativa. Convoca-se a "marimba", instrumento também idiofônico, que requer ser percutido com baqueta de madeira. Alegoria adequada à contundência no *julgar* o passado cruel do país escravocrata, no *deliberar* sobre um futuro igualitário, no *demonstrar* a injustiça do presente. Nas três últimas oitavas, o poeta ataca os algozes do povo, os operadores e governadores da máquina mercante brasileira. No meio da praça pública, gira o dedo para todos os lados, inclusive para si, "Africano fidalgo". Cada baquetada cai na cabeça de uma figura social, o agiota enrustido, o traficante de escravo ou o juiz trapaceiro. O gesto da pancada – e o poema podia se chamar "Lá vai de volta a chibata" – inflama-se nos versos terminados por vícios frisados por travessão ou itálico ("encomenda", "chuchadores", "de improvisado", "de mão ligeira" etc.). É o açoite verbal endereçado à "gente luminosa" na aparência, mas néscia à luz

do merecido vitupério. Crítica, evidente, a ser continuada por Lima Barreto (1881-1922).

Não se compreende o século XIX sem a poesia loquaz, embora o século XX a subestime segundo um subjetivismo silencioso e estranho à teatralidade retórica. Ouçam-se "Os suspiros da pátria", de Gonçalves de Magalhães (1811-1882); "Marabá", de Gonçalves Dias (1823-1864); "À sepultura de um escravo", de Bernardo Guimarães (1825-1884); "2 de dezembro", de Fagundes Varela (1841-1875); "Navio negreiro", de Castro Alves (1847-1871). A eloquência invectiva, de fato, suporta outros poemas de Luiz Gama, como "Sortimentos de gorras para a gente do grande tom", "A um fabricante de pílulas", "Os glutões" e "Que mundo é esse?". Uma virulência rediviva em textos de *rap*, quando a oratória sacra e política vira sermão agressivo ao reivindicar o decoro ético-racial do povo, ao rechaçar o estigma de incivilidade. Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira, 1970-) prega de "padre sanguinário": "Meu estilo é pesado e faz tremer o chão / Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição" (RACIONAIS MC's, 1997). Criolo (Kleber Cavalcante Gomes, 1975-) exalta o legado africano, ante o apagamento que "vem na retórica" consumista: "meu lado África, aflorar, me redimir" (CRIOLO, 2014). Ambos afirmam a identidade já nos nomes artísticos, ao abolirem o patronímico europeu. Gestado na escrita para fluir como de improviso, o canto-discurso desses MCs organiza-se em versificação ofegante, pulso sem simetrias perfeitas, desconcertando tanto a métrica declamatória de Gama, como a murmurante de Machado.

IV.

Machado de Assis cantou de eloquente quando jovem, como no "Grito do Ipiranga", panegírico a d. Pedro I recém-redescoberto por Wilton Marques (COZER, 2015, p. 1); ou no soneto "À S. M. o Imperador D. Pedro II". Sabia retórica o suficiente para reconhecer seus praticantes. Numa nênia a Monte Alverne (1784-1858), insigne sermônista do Brasil Império, dá-lhe o epíteto de "Cícero dos púlpitos". Publicado no *Jornal do Comércio*, a 6 de dezembro de 1858, e na primeira edição de *Crisálidas* (1864), o poema exige a vocalização de interpelações e exclamações, enaltece a oratória do padre franciscano: "Ah! que perdeste num só homem, claustro! / Era uma augusta voz; / Quando essa boca divinal se abria, / Mais viva a crença dissipava n'alma / Uma dúvida atroz!" (ASSIS, 2009, p. 319). Dedicados ao padre-mestre A. J. da Silveira Sarmiento, Machado anota que este ensinara-lhe

quicã arte retórica: "O padre-mestre, alguns anos mais velho do que eu, fazia-se nesse tempo um modesto preceptor e um agradável companheiro" (ASSIS, 2009, p. 329). Tradição que repercute, ainda, em "Do cônego ou metafísica do estilo", conto de *Várias histórias* (1896). Descreve-se ali, agora com ironia, a árdua composição de um sermão por parte do cônego Matias. "A inspiração, com os olhos no céu, e a meditação, com os olhos no chão, ficam a um e outro lado do espaldar da cadeira, dizendo ao ouvido do cônego mil cousas místicas e graves. Matias vai escrevendo, ora devagar, ora depressa. As tiras saem-lhe das mãos, animadas e polidas. Algumas trazem poucas emendas ou nenhuma" (ASSIS, 1997b, p. 178). Essa concepção ciceroniana do discurso não redundante, no entanto, numa poesia voltada ao auditório, seja *in praesentia* ou *in absentia*. A luta com o estilo, em Machado, pressupõe a conversa do escritor ao pé do leitor, não o palco do orador.

O *terceiro modo*, assim, minimiza, quando não elimina, a projeção da voz no espaço, ou sua encenação entoativa e argutiva. Ocorre a retroflexão no canto, como se a redação individual apenas sussurrasse na intimidade leitora. O texto poético passa a sugerir a sonoridade incidental da língua. As inflexões, antes controladas de saída pelo orador, são acordadas lá nas emoções subjetivas do leitor. A poesia oratória, nesse sentido, está para o vinil do *Lago dos cisnes* (1877), de Tchaikovsky (1840-1893), como a poesia literária para a melodia da caixinha de bailarina. É que a escrita literária subjugava de vez a metrificação, suaviza metaplasmos, sintetiza, enfim, a exuberância fonética da língua. Nesse momento, inclusive, os tratados de versificação vão se separando de retóricas e gramáticas, sinal da profissionalização do escritor.

A leitura privativa na página de livro ou jornal, hoje banal, rivaliza com a eloquência. Poemas para se ler na solidão da alcova encenam um novo pacto autor-receptor. E ainda que tais versos sejam recitados em saraus, revezando-se com as canções para piano, procura-se emocionar o indivíduo em sua potência psicológica. A "poesia pura", que evita o mundo empírico, segundo Walter Ong (1998, p. 181), brota dessa "inclinação para a enunciação autônoma criada pela escrita e, sobretudo, pela tendência para o enclausuramento criado pela impressão. Nada revela de modo mais impressionante a ligação estreita, na maioria das vezes inconsciente, entre o movimento romântico e a tecnologia". Ações e expressões valem enquanto subjetividade que revela a realidade íntima do homem. Essa autoexpressão – e o poeta é seu criador-mor – conecta-se à verdade do mundo interior. Aprofundam-se as idiosincrasias do sujeito, já não apenas um tipo

estamental ou de classe; a poesia quer alçar o espírito singular à experiência estética universal, como na fórmula de Novalis (1772-1801): "O indivíduo vive no todo e o todo no indivíduo. Através da poesia nasce a suprema simpatia e coatividade, a mais íntima *comunidade* de finito e infinito" (NOVALIS, 2001, p. 121).

Tal como Luiz Gama não se furta a escrever versos intimistas – "Laura" ou "A cativa" –, Machado de Assis começa, como bem se depreende do estudo de Cristiane Nascimento Rodrigues (2017), grandiloquo, migrando aos poucos para a lírica literária. Trajetória delineada nos "Versos a Corina", de *Crisálidas* (1964), peça de média duração dividida em seis movimentos, como sinfonia, curiosamente dos gêneros mais dependentes da notação musical. Predomina na composição o verso de doze sílabas de feição francesa, metro excêntrico à melodia do português da época. Sua acomodação entre nós sobrepunha, não raro, a *inventio* (o que se diz), a *dispositio* (como se diz) e a *elocutio* (com o que se diz) à *pronuntiatio* (o dito performado em dicção e gesto), levando o poema antes a pensar/sentir que a cantar. António Feliciano de Castilho (1800-1875), no *Tratado de versificação portuguesa* (1851), a essa altura influente em Machado, coloca o alexandrino como "verso mais espaçoso, que todos os outros, por consequência mais capaz de pensamento, e com uma partição simétrica, o que para o espírito de quem os faz, e para o agrado de quem os lê, é ainda uma vantagem" (CASTILHO, 1874, p. 50). O pêndulo da poesia tende, nesse sentido, ao escrito lido, em detrimento do escrito ouvido.

Versos a Corina

I

[...]

De um júbilo divino os cantos entoava
A natureza mãe, e tudo palpitava,
A flor aberta e fresca, a pedra bronca e rude,
De uma vida melhor e nova juventude.

[...]

Neste fundo sentir, nesta fascinação,
Que pede do poeta o amante coração?
Viver como nasceste, ó beleza, ó primor,

De uma fusão do ser, de uma efusão do amor.

[...] (ASSIS, 2009, p. 50-51)

O primeiro movimento enfeixa alexandrinos, com algumas redondilhas maiores. A natureza funciona como grande sinfonia alegórica, que o poeta, ser de exceção, sente e significa ao leitor, definido como alguém de coração apaixonado. No segundo movimento, entre heroicos e redondilhos, o eu lírico segue a conversa confessional com a amada, mas reflete sobre a nova condição de poeta. Quando jovem, havia tentado conciliar a "página sublime" da criação com a "cítara", ou seja, a palavra escrita para entonação. Isso remonta à própria origem do termo *lyrica*, helenismo forjado pelos gramáticos alexandrinos, por volta do século III a.C., para organizar a produção mélica – via de regra, analfabética – da Grécia arcaica. A mesma tradição que nortearia o lirismo literário latino, alçando Horácio (65-8 a.C.) a símbolo de vate, que leva numa mão o livro (literal) e noutra a lira (musical). Machado refaz essa tensão clássica do gênero lírico, antepondo, no entanto, o volume diminuto da voz eloquente: "A voz se me calou".

II

[...]

Nada! Volvi o olhar ao céu. Perdi-me
Em meus sonhos de moço e de poeta;
E contemplei, nesta ambição inquieta,
Da muda noite a página sublime.

Tomei nas mãos a cítara saudosa
E soltei entre lágrimas um canto.
A terra brava recebeu meu pranto
E o eco repetiu-me a voz chorosa.

Foi em vão. Como um lânguido suspiro,
A voz se me calou, e do ínvio monte
Olhei ainda as linhas do horizonte,
Como se olhasse o último retiro.

[...] (ASSIS, 2009, p. 53)

No terceiro movimento, em heroicos, corre a indisfarçável melancolia pela perda da fonte inspiradora e do velho dispositivo técnico. O primeiro abalo é moral, a ausência da motivação visual (“nem possa ver-te”) da amada (“musa da beleza”) dobra o poeta contra si mesmo, gerando o famigerado *spleen*. O segundo é instrumental, porque desaparece o sopro auditivo (“nem possa ouvir-te”) e divinatório da antiga musa hesiodiana, madrinha da musicalidade poética (“musa da harmonia”). Magia e arte perdidas, resta ao poeta a faina escritural na “escura soledade”, a companhia da nova técnica, a ourivesaria da forma. Um esboço do mentorado que Machado exerceria sobre Alberto de Oliveira (1857-1937), Raimundo Correia (1859-1911) e Olavo Bilac (1865-1918).

Machado marmoriza a métrica, que, usada como régua de correção e não como partitura para a impostação, lima os metaplasmos ruidosos demais para o livro, esse suporte cada vez mais autônomo e requintado. No ensaio “A nova geração” (1879), emite pareceres *à la* censor, sublinhando antes a formatação escrita do veros que seu curso oral. De olho no estritamente literário, contra o estilo demasiado oratório de Sílvio Romero, afirma:

Um homem pode ter as mais elevadas ideias, as comoções mais fortes, e realçá-las todas por uma imaginação viva; dará com isso uma excelente página de prosa, se souber escrevê-la; um trecho de grande ou maviosa poesia, se for poeta. O que é indispensável é que possua a forma em que se exprimir (ASSIS, 1997a, p. 58).

A própria *inventio*, note-se, vai para segundo plano, pois conteúdo e subjetivismo *in natura* não salvam poema. O homem de letras negro atua, assim, por dentro de uma discussão candente no período: a autossuficiência literária da poesia. Se Gama ratifica seu ideal de sociedade, Machado desvela seu modelo de literatura. No primeiro, a poesia é meio; no segundo, fim.

III

[...]

E raiar para mim um triste dia,
Em que, por completar minha tristeza,
Nem possa ver-te, musa da beleza.
Nem possa ouvir-te, musa da harmonia;

Quando assim seja, por teus olhos juro,

Voto minh'alma à escura soledade,
Sem procurar melhor felicidade,
E sem ambicionar prazer mais puro,

[...] (ASSIS, 2009, p. 55)

O quarto movimento, em alexandrinos, é o mais múltiplo. Particionado em seções, funciona como miniatura da sinfonia maior. Uma conversa privativa do eu lírico com "Corina", desenhada pelo uso de dêiticos ("Tu que"), cria a atmosfera de interlocução a distância, de carta amorosa, que nos coloca na posição de quem bisbilhota pela fresta da porta. O apelo é sussurrante, com lábios a roçar o brinco: "Corina, ouve a canção das amorosas brisas". Altera-se a lírica amorosa de Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), por exemplo, em que se fala da amada, para a amada e para nós enquanto presença coletiva decorosa, expectadores do teatro lírico. A "harpa eólia", signo da lírica localizada na Antiguidade, perde a função oratória diante da paixão sem filtro, isto é, da "harpa do amor". A linguagem dos amantes, sobretudo da amada, toca ainda mais forte porque ressoa na subjetividade, que dispensa as ondas das grandes inflexões eloquentes, pois a sonoridade elementar ("notas do teu canto") já basta para fazer explodirem sensações.

IV

Tu que és bela e feliz, tu que tens por diadema
A dupla irradiação da beleza e do amor;
E sabes reunir, como o melhor poema,
Um desejo da terra e um toque do Senhor;

Tu que, como a ilusão, entre névoas deslizas
Aos versos do poeta um desvelado olhar,
Corina, ouve a canção das amorosas brisas,
Do poeta e da luz, das selvas e do mar.

AS BRISAS

Deu-nos a harpa eólia a excelsa melodia
Que a folhagem desperta e torna alegre a flor,
Mas que vale essa voz, ó musa da harmonia,
Ao pé da tua voz, filha da harpa do amor?

Diz-nos tu como houveste as notas do teu canto?
Que alma de serafim volteia aos lábios teus?
Donde houveste o segredo e o poderoso encanto
Que abre a ouvidos mortais a harmonia dos céus?

[...] (ASSIS, 2009, p. 56-57)

O quinto movimento, em alexandrinos, sublinha o produto da letra escrita ("Guarda estes versos que escrevi chorando"), que, a partir do século XIX, fica sendo o texto materializado em página, em volume portátil, que acompanha o leitor para cima e para baixo. A literatura, com o incremento do mercado livreiro, vira item do cidadão moderno, que carrega consigo brochura, cachimbo e relógio. A amada, mais leitora íntima que ouvinte pública, pode guardar o poema na algibeira, no toucador, com perfumes e joias. Pode manusear o papel quando queira ("Beija estes versos que escrevi chorando"), acordar o verso que grita à memória, ao coração. Germina aqui o que Hélio Guimarães (2004, p. 181) vê nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881): "Essa nova perspectiva do literário, referido em seu estado material de livro, enquanto objeto e como mercadoria, coincide com a introdução no ambiente ficcional machadiano de leitores profissionais".

A literatura procura alçar o leitor a um estado de graça, como ao encontro da alma criativa do artista, cabal para o belo absoluto. Há um idílio estético metaforizado pela música, tão abstrata que serve a variados idealismos. É lá, na finalidade da poesia, que "ouvirás minha lira apaixonada" (ASSIS, 2009, p. 60), diz o poeta médium. A lírica passa a representar uma trajetória, do silêncio das letras, mudas na página, até a música das almas que vibram de beleza. A sonoridade exígua consegue, entretanto, amplificação na emoção do leitor, na melodia de um compositor, como nos versos de Machado musicados por Alberto Nepomuceno (1864-1920). Ouça-se, por exemplo, o *lied* "Coração triste", de 1899 (KIEFFER; PICCHI, 2000).

V

Guarda estes versos que escrevi chorando
Como um alívio à minha soledade,
Como um dever do meu amor; e quando
Houver em ti um eco de saudade,
Beija estes versos que escrevi chorando.

[...]

Embora fujas aos meus olhos tristes,
Minh'alma irá saudosa, enamorada,
Acercar-se de ti lá onde existes;
Ouvirás minha lira apaixonada,
Embora fujas aos meus olhos tristes.

[...] (ASSIS, 2009, p. 59-60)

No sexto e último movimento, predominam blocos de alexandrinos, até a conclusão em hexassílabos, o quebrado do verso de doze sílabas, como a mimetizar o poeta que busca sua outra metade na amada, mas termina solitário, partido. É que o poema só se fecharia no destinatário, num jogo de conquista entre poeta-leitora. Limpar a ornamentação oratória, que predetermina a recepção do poema, eliminar a plasticidade fonética, que chama atenção para a própria língua, é condição para a poesia literária. O poeta objetiva "murmurar junto a ti a estrofe imaculada", isto é, o estilo transparente que catapulta o ouvinte da música verbal para o leitor da música estética. Nessa linha, Machado censura as coletâneas de Artur Azevedo (1855-1908): "o estilo de tais opúsculos é incorreto, que a versificação não tem o apuro necessário, e aliás cabido em suas forças. Sente-se naquelas páginas o descuido voluntário do poeta; respira-se a aragem do improvisado, descobre-se o inacabado do amador" (ASSIS, 1997a, p. 65). Repreende, portanto, o traço oral e oratório, a ser evitado dentro da economia estilístico-tipográfica.

VI

[...]
É deste ermo que eu vou, alma desventurada,
Murmurar junto a ti a estrofe imaculada
Do amor que não perdeu, co'a última esperança
Nem o intenso fervor, nem a intensa lembrança.

[...]

Então, se no silêncio
Da noite adormecida,
Sentires – mal dormida –
Em sonho ou em visão,

Um beijo em tuas pálpebras,
Um nome aos teus ouvidos,
E ao som de uns ais partidos
Pulsar teu coração;

Da mágoa que consome
O meu amor venceu;
Não tremas: – é teu nome,
Não fujas – que sou eu! –
(ASSIS, 2009, p. 61-63)

A língua deve ser burilada até a clareza, livrando-se da arte declamatória para obter seus efeitos intelectuais. Por isso, as rimas do fragmento em alexandrinos abaixo são todas pobres, para não gritar aos ouvidos. A ideia central do texto, da lírica como rumor que vai conquistando a emoção de quem lê, está transposta para o estilo, na tessitura de aliterações (da consoante nasal bilabial *m*) saindo do termo *murmúrio* e se espalhando por *ermo*, *imaculada*, *amor* e *última*. Há controle gramatical, como na simetria negativa perfeita “nem o intenso fervor, nem a intensa lembrança”. No trecho em hexassílabos a fluência é ainda maior, a fraseologia é toda artificiosa, com pausas (“mal dormida”), paralelismos (“Um beijo em tuas pálpebras / Um nome aos teus ouvidos”) e colocações (“E ao som de uns ais partidos”) correndo em voz primorosa. Um rumorejar que é a própria função desse tipo de poesia: calar no sentimento e ali fazer todo sentido.

O *modo literário* dessa poesia trabalha, ainda, na morfossintaxe, ampliando a distância acústica entre vocábulos, espécie de profilaxia a conter as articulações entre-seguimentos que proliferam na fala geral e são domesticadas na oratória. A fonética da escrita normativa, lida ou recitada, comporta-se bela, moderada e durável. O contraste, portanto, entre Luiz Gama e Machado de Assis revela a encruzilhada por que a literatura brasileira passava no século XIX: o texto retórico valorizado enquanto teatro de discurso público; ou o texto literário entendido como experiência íntima de leitura individual. Cada qual, na medida de seu interesse, repercute os dois métodos artificiais e técnicos. Um fez da arte retórica instrumento de ação política; outro tirou da arte poética a especialização literária. Está claro, hoje, para onde pesou a balança da história *literária*.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. A nova geração. In: _____. *Crítica & Variedades*. São Paulo: Globo, 1997a. p. 29-70.
- _____. *Várias Histórias*. São Paulo: Globo, 1997b.
- _____. *A poesia completa*. Organização e fixação dos textos de Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Edusp; Nankin Editorial, 2009.
- BOSI, Alfredo. Frase: música e silêncio. In: _____. *O Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 63-107.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Edição e comentários de Gladstone Chaves de Melo, Sílvio Elia et alii. Rio de Janeiro: Bibliex, 1980.
- CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Moré, 1874.
- CÍCERO. *De oratore*. Edição bilíngue. Introdução de H. Rachhan, tradução de E. W. Sutton. Londres: William Heinemann; Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- COZER, Raquel. Poema desconhecido que Machado de Assis escreveu aos 17 anos é descoberto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 2015. Ilustrada, p. 1.
- CRIOLO. Convoque seu Buda. In: _____. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014.
- FERREIRA, Ligia Fonseca. Introdução. In: GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas e outros poemas*. Organização de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. XIII-LXXI.
- GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas e outros poemas*. Organização e introdução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Edusp; Nankin Editorial, 2004.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. 17 peças [1983]. In: _____. *Poemas [1975-2005]*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 172-173.
- KIEFFER, Anna Maria; PICCHI, Acchile. *1900: a virada do século*. São Paulo: Akron; Sociedade de Cultura Artística; SESC, 2000. (Coleção Memória Musical Brasileira).
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- ONG, Walter. Alguns teoremas. In: _____. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998. p. 175-200.

PIRES, Cornélio. *Sambas e cateretês*. Itu: Ottoni, 2004.

RACIONAIS MC's. Capítulo 4, versículo 3. In: _____. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

RODRIGUES, Cristiane Nascimento. *O aprendizado do ofício: Machado de Assis e seus poemas dispersos (1854-1855)*. 2017. 159 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2017.

ROMERO, Sílvio. As mulheres e as crianças como fatores da poesia popular. As saúdes de mesa. In: _____. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 185-195.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Eduerj; Eduff, 1999.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz – entrevista com Jean-François Duval (1987). In: _____. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. p. 105-114.

PEDRO MARQUES é poeta, compositor, ensaísta. Professor de literatura brasileira da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Publicou livros como *Antologia da poesia parnasiana brasileira* (crítica e organização, 2007), *Manuel Bandeira e a música* (ensaio, 2008), *Clusters* (poesia, 2010), *Olegário Mariano* (crítica e organização, 2012), integrante da Série Essencial da Academia Brasileira de Letras, e *Cena absurdo* (poesia, 2016). E-mail: pedro_marques77@hotmail.com

Recebido: 10.02.2018

Aprovado: 02.05.2018