

Ideia de Poesia – em torno do projecto literário de Machado de Assis*

Carlos Mendes de Sousa

Parto do modo como a questão do poético se inscreve na obra de Machado de Assis para mostrar como a “ideia de poesia” marca profundamente o percurso literário do escritor. Tomo ainda como ponto de partida uma evidência: o facto de Machado não se ter notabilizado enquanto poeta, no plano da efectiva concretização genológica, apesar de ter procurado desenvolver esse caminho; partindo dessa ideia feita, procurarei acompanhar especialmente o trajecto delineado pela produção romanesca do autor.

Em prefácio escrito no ano de 1887 para uma edição de *O Guarani*, Machado de Assis, que após a morte do autor de *Iracema* já se pronunciara com palavras encomiásticas sobre a glória de Alencar (“O futuro nunca se engana”), e que já antes se havia debruçado sobre outros textos do admirado escritor, vem agora apresentar uma breve visão de conjunto que desemboca na leitura do romance prefaciado. Não podemos deixar de ler aqui o modo como o enunciador do texto projecta o seu nome numa linha de continuidades. Quando afirma que “Alencar não vinha conquistar uma ilha deserta”, apontando uma genealogia que abre caminho a este escritor, não deixa de se projectar a si mesmo nessa afirmação, consciente do papel de continuador, entrevedendo-se como *o elo* na cadeia que se segue a Alencar. Também Machado não vem conquistar uma ilha deserta. Antes dele,

no Brasil, no território da ficção, existe um nome: José de Alencar. E neste nome prefigura-se acima de tudo o sentido de uma obra programada, de um projecto de obra. Nesse ano de 1887, no auge da carreira, Machado tem uma consciência nítida relativamente ao seu próprio lugar numa literatura sobre a qual ele já apresentara uma das mais lúcidas visões críticas até à data elaboradas. O processo da identificação torna-se bastante perceptível numa passagem em que a obra do autor de *O Guarani* é entrevista no seu conjunto:

Não pude reler este livro, sem recordar e comparar a primeira fase da vida do autor com a segunda. 1856 e 1876 são duas almas da mesma pessoa. A primeira data é a do período inicial da produção quando a alma paga o esforço, e a imaginação não cuida mais que de florir, sem curar dos frutos nem de quem lhos apanhe. Na segunda, estava desenganado.

No início do prefácio, quando se reporta ao trajecto literário de José de Alencar, Machado de Assis lembra o ano da estreia do autor de *Iracema* como cronista no *Correio Mercantil*. Ao apresentar-nos o cenário da cidade do Rio de Janeiro desse tempo, faz uma referência à chácara:

O mundo ainda não nos falava todos os dias pelo telégrafo, nem a Europa nos

* Comunicação apresentada ao III Congresso Português de Literatura Brasileira.

mandava duas e três vezes por semana, às braçadas, os seus jornais. A chácara de 1853 não estava, como a de hoje, contígua à Rua do Ouvidor por muitas linhas de tramways, mas em arrabaldes verdadeiramente remotos, ligados ao centro por tardos ônibus e carruagens particulares ou públicas.

Naquele que é considerado o mais acabado dos chamados romances urbanos de José de Alencar, *Senhora* (1875), encontra-se no capítulo I da terceira parte uma passagem na qual gostaria de me deter. No universo da chácara, uma contraposição de mundos é assinalada pelos ruídos do exterior face aos ruídos do interior. Esta primeira demarcação é importante, pois dá lugar a uma outra que se vai expandir na reflexão do narrador: a oposição entre natureza e cultura, entre o natural e o convencional. É neste contexto que se fala da imitação em arte:

“Frequentemente, em seus versos, Seixas falava de estrelas, flores e brisas, de que tirava imagens para exprimir a graça da mulher e as emoções do amor. Pura imitação”. No momento em que Seixas assiste “ao romper do dia, ali no meio do jardim” da chácara, o quadro ornado de margaridas, boninas, fúcsias, begónias, camélias, magnólias é um quadro que faz equivaler a chácara a um mundo verdadeiro, que é um refúgio verdadeiro. O artifício da composição defronta-se “naquele momento” com a verdade apaziguadora da natureza (*topos* romântico). Mas é enquanto zona intermédia (entre a irrecuperável idade primitiva e novo tempo da civilização) que a chácara se constitui território privilegiado. Nos romances urbanos de Alencar, este espaço aparece sob o signo do distanciamento (Laranjeiras em *Pata da Gazela*, Andaraí em *Cinco Minutos*), o que sublinha grande parte das vezes a instauração de universos protegidos (novas arcádias?); veja-se como em *Lucíola* o farfalhar do vento na espessa folhagem abafa os “estouros báquicos” e as “canções eróticas” que se fazem ouvir numa casa no centro de uma chácara, nos arrabaldes da corte. Sublinhe-se ainda uma situação recorrente no romance alencariano que se prende com o desenvolvimento das tramas narrativas e que tem como ponto de partida a vizinhança entre as chácaras: muitos momentos decisivos

no desenrolar da intriga (veja-se *Lucíola*, *Diva*, *Encarnação*) ocorrem junto das faixas delimitadoras (muros, gradeamentos, cercas), associadas a trânsitos determinantes de aproximação ou de afastamento.

Em Machado, vamos deparar com situações similares, mas tudo se complexifica. Detenhamo-nos em alguns exemplos. No início de *Ressurreição*, o primeiro romance, foca-se o espaço circunscrito da chácara, que aparece insistentemente em outros romances e que tem implicações hermenêuticas assinaláveis; trata-se aqui de um microcosmos, um idealizado lugar de confluências (“vida semi-urbana, semi-silvestre”). É este um lugar que proporciona o cenário jubiloso da celebração (na “inauguração do ano”), concorrendo justamente para o apagamento dos sinais de morte. Se as tensões que decorrem de factores de ordem económica e social encontram eco na obra de Machado, também nela vamos encontrar claras manifestações de idealização, de suspensão de um real circunstancialmente delimitável no tempo da história. E neste plano a chácara surge como signo altamente motivado, ainda que se não possa perspectivar aqui a consubstanciação de um sentido de negação referencial. Lembre-se, no segundo romance, *A Mão e a Luva*, a referência a um olhar da protagonista, quando criança, para a chácara vizinha; mesmo nessa representação, que assinala uma configuração sociologicamente definida, pode ver-se uma expressão dominante da idealização (é a partir do quintal da casa “naturalmente modesta” que Guiomar contempla o espaço da evasão). As inadequações entre mundos socialmente opostos tendem, aqui como nos outros romances da chamada primeira fase, a ser solucionadas no espaço fechado da chácara; observa-se uma transferência do irresoluto para outro domínio: o universo das tensões interiores. A concentração na esfera da interioridade sobrepõe-se progressivamente à presença dos cenários descritivos. (Não esquecer a proximidade das datas de publicação deste livro, 1874, e do célebre ensaio “Instinto de nacionalidade”, 1873). A chácara torna-se então propícia a “todos os prestígios da poesia e do amor”, como se lê no capítulo X de *Ressurreição*. A poesia encontra-se, por

consequente, naturalmente ligada a esse universo idílico que supõe uma suspensão das contingências, fazendo vibrar as “afeições íntimas”, e a chácara configura uma espécie de mónada na qual se instauram quadros de referência literária. As personagens pautam-se por procedimentos que radicam nesse quadro referencial; vamos vê-las reportando-se a poetas especificamente nomeados ou a figuras de poetas abstractamente considerados, cujas sentenças corroboram gestos e atitudes. Abre-se o caminho a um campo de oposições que desde os primeiros romances vai ganhando significado, em concreto no interior das falas das personagens; vejamos as oposições entre o falar em prosa e o falar com imagens e comparações poéticas. A evidência descodificadora destas categorizações aponta de imediato para a esfera das coisas práticas em oposição às valências sentimentais. Os exemplos são inumeráveis. Mas o que parece ser mais interessante nesses muitos exemplos é o que neles se contém de propósito distanciador. Implica-se no distanciamento a lucidez crítica, uma das facetas mais importantes da escrita machadiana que, embrionária numa primeira fase da produção romanesca, passará a eclodir como diferença constitutiva na chamada segunda fase do romance machadiano, justamente a partir do momento em que o crítico deixa de exercer essa prática efectiva na imprensa.

O modo como nos romances surge a figuração do poeta ou a referência à poesia abre estimulantes pistas de leitura. Não estamos diante de meras visões de fora relativamente ao estatuto do poeta (social ou de outra ordem), tão pouco está em causa a simples apresentação de quadros representativos de diferentes concepções estéticas. Os levantamentos destas situações, acompanhados de trânsitos hermenêuticos, podem ser iluminadores face às evoluções internas da obra, face à forma como o próprio projecto literário se vai definindo. Nestes trânsitos, observa-se uma íntima interligação entre os reenvios à poesia e o universo da chácara. Em *Iaiá Garcia*, o espaço da chácara, enquanto prolongamento do jardim continua a merecer a nossa atenção. Importa aqui afirmar que neste livro a aproximação aos romances da segunda fase se torna

notória. Logo a abrir o romance deparamos com um quadro que pode ser isolado — o diálogo entre Iaiá criança e o escravo; nele entrevemos uma singeleza, uma vibração, um sopro lírico que não existe em grande parte das ordenadas e frias composições poéticas onde domina a expressão cerebral.

A partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o universo da chácara como espaço nuclear de acções decisivas vai-se tornando cada vez mais rarefeito. Vemos, por exemplo, em *Memorial de Aires*, a vaga referência no diário do protagonista ao latido de um cão. O som vem do interior de uma chácara. O pretexto para uma passagem desencantada — uma despedida.

Pode dizer-se que a partir das *Memórias Póstumas*, a poesia vive definitivamente no texto machadiano, poesia no sentido etimológico de um fazer que se mostra, poesia que no corpo ficcional proporciona a subtilíssima articulação entre a linguagem e o pensamento.

Lembremos o capítulo de *D. Casimiro* intitulado “Um soneto”. O processo da escrita é desmontado na rememoração; no presente, a narração de uma tentativa falhada da parte de um narrador abre um campo de oposições que faz projectar o alcance da metáfora da flor para uma leitura revisionista da produção do autor. O que está em causa aqui parece ser justamente a oposição entre a concepção do poema, perspectivado como coisa feita, e a ideia da poesia a fazer-se. Mesmo o distanciamento irónico não anula, pelo contrário, reforça a interpretação que instaura essa leitura. E por fim, que exemplo mais eloquente do que *Memorial de Aires*, onde temos diante dos olhos o próprio fazer e a contemplação do fazer em que tudo se questiona?

A seguir a 1878 vamos deparar com sinais inequívocos que abrem caminho ao delineamento da obra que singularizou Machado de Assis e que projectou a sua consagração. Considere-se um dos seus mais longos ensaios, datado 1879, no qual apresenta criticamente um panorama da “nova geração” de poetas. Machado termina com estas palavras:

Um escritor de ultramar, Sainte-Beuve, disse um dia, que o talento pode embrenhar-se num mau sistema, mas se

for verdadeiro e original, depressa se emancipará e achará a verdadeira poética. Estas palavras de um crítico que também foi poeta, repete-as agora alguém que, na crítica e na poesia, despendeu alguns anos de trabalho, não fecundo nem grande mas assíduo e sincero; alguém que para os recém-chegados há de ter sempre a advertência amiga e o aplauso oportuno.

Na advertência aos vindouros, palavras de incomparável lucidez pronunciadas pelo crítico autor, sobreleva a posição do autor: do campo de pesquisa emerge explicitamente o seu caso, ao contrário do que sucederia, no texto de 87 sobre Alencar, atrás referido, onde líamos o processo de identificação. No ensaio sobre a “nova geração”, o eco traz em si as diferenças de forma. É o distanciamento crítico que permite a personalização e que faz com que o autor Machado de Assis venha dizer aos leitores vindouros, e não aos poetas, que jamais se embrenharia num mau sistema. Mesmo na crítica são profundamente actuates os sentidos implícitos, e o que fica por dizer é aquilo que o leitor vindouro poderá decodificar após o fecho da obra. O que virá a ser lido é que as afirmações estavam a ser pronunciadas num momento decisivo. Uma despedida (“alguém que, na crítica e na poesia, despendeu alguns anos de trabalho, não fecundo nem grande mas assíduo e sincero”) e um programa, espelhamento revelador.

No trajecto do autor, a regularidade da publicação de livros de poesia, no início da carreira, revela a perseguição de um ideal que não será abandonado. O argumento forte, sempre invocado a propósito da importância concedida à poesia, vamos encontrá-lo na própria publicação do volume que a colige em 1901. E não será demais lembrar a obsessão reordenadora que faz com que *Crisálidas*, tal como aparece em 1901, seja tão diferente do livro de 1864, não só pelos cortes efectuados (17 poemas), mas também pelos acrescentos.

Podemos enfim dizer que, em Machado, ao poema se sobrepõe a ideia de poesia e que a tensão permanente entre a ideia e a concretização no poema como que se resolverá a partir de 1881. Agora, na obra, vamos encontrar um equilíbrio extraordinário entre a

ideação, comandada pela contensão, e a irrupção das linhas de fuga (os textos orgânicos, fechados incorporam a latência fulgurante, a fantasia, o sonho). Embrionariamente sempre existiu esta tensão entre a ordem e a fuga, tensão que a partir de *Memórias Póstumas* encontra uma saída, longe dos muros da chácara. A saída será consubstanciada na poética do fragmentário e da sugestão.

A dobra, o motivema, o *ritornello* esplendem numa obra que nunca perde o sentido do fechamento composicional, onde, como afirmou Augusto Meyer, “toda a trepidação acaba marcando passo”. Impõem-se os pequenos quadros, coincidentes com capítulos de curto fôlego, em que a poesia se manifesta liberta, quadros tantas vezes isoláveis, ao modo dos *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire.

A flor, esse estilema mais ou menos estafado nas poéticas românticas, surge na poesia machadiana, sobretudo nos livros publicados antes de *Ocidentais*, com uma insistência esperável. A chácara é espaço reservado à prosa. Apenas a encontramos num belo poema não integrado em nenhuma colectânea, texto intitulado justamente “Metafísica das rosas” (publicado na *Gazeta Literária* de 1 de Dezembro de 1883). Espécie de apólogo, este “poema em prosa” (termos com que Machado se havia referido, em 1866, a *Iracema*) condensa tudo o que representa a concretização da ideia de poesia em Machado. Aí se dá o encontro com a poesia, no mesmo plano ou na mesma lógica da captação da novidade dos romances da segunda fase, muito concretamente no romance que inaugura essa mudança. E recorde-se aqui, em *Memórias Póstumas*, as emblemáticas variações em torno da metáfora da flor. A metáfora como que é gerada pela intencionalidade programática. O próprio narrador começa por se auto-referir como a flor que nasce do estrume que é a família, a flor é agora a flor amarela da hipocondria, a flor da moita, a flor do pântano, as flores de antanho... Na “Metafísica das Rosas” revisita-se a fábula da criação:

No princípio era o Jardineiro. E o Jardineiro criou as Rosas. E tendo criado as Rosas, criou a chácara e o jardim, com todas as coisas que neles

vivem para glória e contemplação das Rosas.

O criador revê o processo da criação. Metaforiza-se, nessa revisão, o ideal estético da beleza orgânica, o entendimento da obra como organismo autónomo. Implica-se na metáfora uma totalização, mas agora uma totalização insuflada de verdadeira vida:

Elas brilham, elas cheiram, elas dão as cores mais lindas da terra. Sem elas nada haveria na terra, nem o sol, nem o jardim, nem a chácara, nem os ventos, nem as chuvas, nem os nem os homens, nem as mulheres, nada mais do que o Jardineiro, que as tirou do seu cérebro porque elas são os pensamentos do

Jardineiro, desabrochadas no ar e postas na terra, criada para elas e para glória delas. Grande é o Jardineiro! Grande e eterno é o pai sublime das rosas sublimes.

O que sobreleva não é o momento único das estrelas (flores) caídas, mas sim a eternização desse momento pela via dialéctica da superação, como na obra machadiana, que procede com o método e com as regras da razão (as flores são os pensamentos do Jardineiro). A força poética emerge e vem vivificar (desordenar), mas sem perturbar a unidade essencial. Daí a sua modernidade incomparável: a dissonância dentro da harmonia.