

NOMES, PRONOMES, VÍRGULAS, ETC. NUM POEMA DE MACHADO DE ASSIS

*José Américo Miranda
Professor aposentado de Literatura Brasileira
Universidade Federal de Minas Gerais*

Resumo: Este artigo analisa o poema “A folha de Salgueiro”, da “Lira chinesa” (segunda parte de *Falenas*), de Machado de Assis. O poema foi traduzido do francês, língua em que havia sido traduzido do chinês (em prosa) por Judith Walter, que o publicou em *Le livre de jade*. A análise reconstitui a pequena história amorosa narrada no poema através de sinais menores, como os nomes, pronomes e sinais de pontuação. Esses elementos discretos dão sustentação à estrutura do poema, que foi composto por Machado de Assis em versos decassílabos brancos.

Palavras-chave: Poesia Brasileira; Machado de Assis; Lira chinesa; A folha do salgueiro.

A FOLHA DO SALGUEIRO

(Tchan-Tiú-Lin)

Amo aquela formosa e terna moça
Que, à janela encostada, arfa e suspira;
Não porque tem do largo rio à margem
Casa faustosa e bela.

Amo-a, porque deixou das mãos mimosas
Verde folha cair nas mansas águas.

Amo a brisa de leste que sussurra,
Não porque traz nas asas delicadas
O perfume dos verdes pessegueiros
Da oriental montanha.

Amo-a porque impeliu coas tênues asas
Ao meu batel a abandonada folha.

Se amo a mimosa folha aqui trazida,
Não é porque me lembre à alma e aos olhos
A renascente, a amável primavera,
Pompa e vigor dos vales.

Amo a folha por ver-lhe um nome escrito,
Escrito, sim, por ela, e esse... é meu nome.

O estudo de textos poéticos, mesmo o estudo de textos literários em geral, mas principalmente os poéticos (grupo a que pertence o de que aqui se trata) – o estudo de textos poéticos, dizíamos, envolve questões muito variadas, que vão do entendimento do sentido denotativo (próprio) de cada palavra, ao sentido delas no contexto do poema (sentido situacional e sentido figurado), às menores minúcias, muitas vezes peças fundamentais na realização da estrutura poemática.

Giuseppe Ungaretti, numa das aulas na Universidade de São Paulo, aos seus alunos brasileiros, afirmou:

Não será demais recomendar-lhes que, quando tiverem de explicar um texto poético, prestem atenção, concretamente atenção, às coisas mais insignificantes. Antes de tudo, naturalmente, devem atentar ao sentido das palavras, mas o sentido de cada palavra é modificado, atenuado ou valorizado, seja pela sua posição em face das outras, seja pela palavra rimada e os acentos tônicos, seja pelas sílabas átonas, as aliteraões, até por uma vírgula, etc. Dar-se conta de um mínimo fato pode levar a descobertas em si mesmas pequenas, talvez, mas das quais pode decorrer toda uma revolução de uma posição crítica referente a uma obra poética e ao período histórico literário. (UNGARETTI, 1996, p. 100)

Com ele aprendemos, se não muitas outras preciosíssimas coisas (que nos ensinou), ao menos isto: prestar atenção ao detalhe, por menor que ele seja, e sua importância. Com outro grande mestre nosso, Antonio Candido, aprendemos outras inúmeras lições. No tocante ao estudo de poemas, dele ficou-nos isto:

Análise e interpretação representam os dois momentos fundamentais do estudo do texto, isto é, os que se podem chamar respectivamente o “momento da parte” e o “momento do todo”, completando o círculo hermenêutico, ou interpretativo, que consiste em entender o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese. (CANDIDO, 2004, p. 29)

Essas são algumas indicações de caminho para nós, sem método que somos, que não alcançamos sequer aquilo de que “isto de método, sendo indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios”. (ASSIS, 1881, p. 37) Sem gravata nem suspensórios – nem isso; método sem método (é o que temos).

O poema “A folha do salgueiro”, quinta peça da “Lira chinesa”, segunda parte de *Falenas*, obra publicada por Machado de Assis em 1870, também nos ensina alguma coisa. Nós o editamos recentemente, e confrontamos os seguintes 10 testemunhos: o de *Poesias completas* (1901), que foi o texto-base da edição, com os das seguintes outras publicações (não temos notícia da existência de manuscrito): *Falenas*, de 1870; *Poesias completas*, de 1937, primeira publicação da editora W. M. Jackson; *Poesias completas*, de 1953, da mesma casa Jackson, em edição revista por Ari de Mesquita; *Obra completa*, de 1959, primeira edição da José Aguilar; *Poesias completas*, de 1976, edição crítica pela Comissão Machado de Assis, publicada pela editora Civilização Brasileira; *Obra completa*, de 1994, da Nova Aguilar, que foi utilizada como fonte para os textos disponibilizados na internet pelo Ministério da Educação;¹ *Toda poesia de Machado de Assis*, de 2008, primeira reunião completa da obra poética de Machado de Assis, realizada pelo prof. Cláudio Murilo Leal (Record); *A poesia completa*, de Machado de Assis, publicada em 2009, em edição preparada por Rutzkaya Queiroz dos Reis (Edusp); e, por fim, *Obra completa em quatro volumes*, de 2015 (Nova Aguilar), última disponível para os leitores quando do início de nossos trabalhos de edição.

O processo do cotejo, necessário à edição proposta, propiciou-nos um íntimo convívio com o texto; podemos afirmar, sem qualquer receio, que o contemplamos repetidamente, e muito de perto. Nesse convívio, até mesmo os atos falhos, que cometemos no processo das sucessivas leituras (referir-nos-emos a eles) ajudaram na compreensão dos segredos do texto – ou de alguns dos segredos da arte de um poeta.

Tudo isso contribui para a análise, que consiste, para usarmos o termo de Roland Barthes (1982, p. 52), na “desmontagem” do objeto estudado. Evidentemente, não se trata, aqui, apenas de uma desmontagem, mas de uma fragmentação necessária à compreensão do todo. Diríamos, mesmo, que a fragmentação é mais do que uma desmontagem, pois esta ideia supõe a separação de unidades funcionais íntegras, ao

¹ Disponível em: <<https://machado.mec.gov.br/#autor-obra>>.

passo que aquela desce aos elementos, em si mesmos, até desprovidos de significação (como uma vírgula, por exemplo).

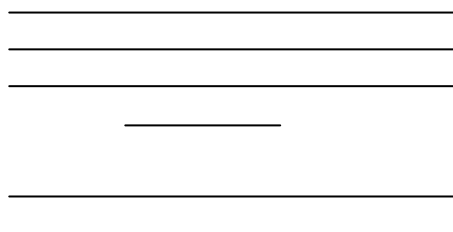
O original francês do poema traduzido por Machado de Assis foi concebido em prosa; uma prosa poética, é certo – mas prosa. Nosso poeta optou pelo verso, ideia nele indissociável da de poesia. E que verso escolheu para compor o poema, senão o decassílabo branco, o seu caro decassílabo branco, tão frequente em sua obra, pelo menos até 1875? Fica o verso solto muito bem em poemas narrativos longos; mais difícil é seu uso em poemas líricos curtos. Estamos, portanto, além de tudo, diante de uma dificuldade.

Uma observação ao mesmo tempo interessante e intrigante, a propósito desse verso, nos vem de Antônio Feliciano de Castilho (1851, p. 39), mestre de Machado de Assis nessa matéria: “O verso heroico – diz ele – quando bem feito, sai de tal maneira belo em nossa sonora e musicalíssima língua, que dispensa e desdenha o arrebique dos consoantes, ao mesmo passo que todos os outros metros mais ou menos o requerem.” A razão disso é o que ele não nos dá. Supomos que se deva tal privilégio à extensão máxima do verso em língua portuguesa representada pelo decassílabo. É verdade que existem versos de onze e doze sílabas, mas, em ambos os casos, trata-se de versos compostos: o de onze (verso de arte maior) compõe-se de dois pentassílabos; o de doze (alexandrino), de dois hexassílabos. A extensão discursiva vasta permitiria ao verso de dez sílabas a comodidade de abrigar em si artifícios que contrabalançariam o efeito dos consoantes, ou seja, das rimas (o que as dispensaria).

Em não havendo rimas nos versos soltos, e sabendo nós que a rima é um dos elementos de sustentação da estrutura poética, perguntamo-nos: neste poema específico, em que consistiu a técnica de composição que resultou na forma poemática sólida? Evidentemente, sem rimas, nada há de fixo – exceto, é claro, a medida do verso. Diríamos que o poeta, na jaula dos decassílabos, goza de toda a liberdade. É uma situação estranha, semelhante àquela em que Clarice Lispector (2020, p. 181), explicando para Natércia Freire sua condição de “casada com diplomata” definiu a natureza de sua liberdade, de suas viagens: “...viajar é ir e voltar quando se quer, é poder andar. Mas viajar como eu viajarei é ruim: é cumprir pena em vários lugares.” No verso solto, o poeta cumpre sua pena.

Antonio Candido (1989, p.81), em *Na sala de aula*, no capítulo em que estuda “O pastor pianista”, de Murilo Mendes, afirma: “Quando enfrentamos um poema escrito segundo a versificação tradicional, devidamente metrificado e rimado, a análise tende a se apoiar nas características aparentes, que definem a fisionomia poética.” Assumindo essa perspectiva, basta firmar os olhos sobre a composição de “A folha do salgueiro” para constatar, de imediato, a existência de três grandes unidades no poema; cada uma delas composta por uma quadra e um dístico. Veremos, ainda, a funcionalidade dessa divisão interna de cada parte.

Conforme dizíamos, visto como que de longe, ou de certa distância, é possível destacar no poema três grandes unidades, que poderíamos representar graficamente assim:



Essa unidade se repete três vezes. Poder-se-ia dizer (ou lembrar) que, ao afirmar isso, estamos no plano puro da exterioridade formal do poema; e é verdade. Nessa mesma versão esquematizada já se vê a divisão interna das partes: cada uma delas é constituída por uma quadra composta por três versos decassílabos e um hexassílabo final, seguida de um dístico decassilábico.

Esse ordenamento reflete-se no plano da significação, não é mecânico, casual, aleatório. Escolhido que foi o verso branco, sobre que se apoiaria o ritmo, na ausência da rima? É certo que o verso tem seus tempos fortes e fracos: estudaremos os decassílabos do poema, parte a parte, estrofe a estrofe (e veremos sua funcionalidade).

Há, entretanto outros apoios rítmicos, sob a forma de repetições: anáforas, em certas posições específicas das estrofes, e sintáticas, na composição de cada uma delas. As repetições no início de cada quadra e de cada dístico chamam desde logo a atenção: “Amo aquela / Amo-a // Amo a brisa / Amo-a // Se amo a folha / Amo a folha” – que ficariam mais relevantes (visíveis) se as registrássemos assim: “Amo a... / Amo-a // Amo a ... / Amo-a // Se amo a... / Amo a”. Sintaticamente, temos a repetição de certa

estrutura: “Não é porque / Não porque / Não porque” no interior da estrofe – apenas na primeira esse segmento vem no terceiro verso (veremos por quê), nas demais, vem no segundo. Esse conjunto de travamentos na estrutura mantém o poema suspenso no ar – feito apenas de palavras que ele é.

Passemos à primeira das partes:

Amo aquela **formosa** e terna **moça**
Que, à janela encostada, arfa e suspira;
Não porque tem do **largo** rio à **margem**
Casa faustosa e **bela**.

Amo-a, porque **deixou** das mãos **mimosas**
Verde folha **cair** nas mansas **águas**.

O poeta já se apresenta antes mesmo da primeira palavra do poema: [Eu] Amo. Apesar disso, o objeto da fala é a amada, à qual ele dedica os dois primeiros versos; daí o “Não porque”, que será repetido no segundo verso das estrofes seguintes, ficar no terceiro verso – o objeto de que se fala estende-se pelos dois versos iniciais; a amada não é apenas designada, é apresentada em postura compatível com o devaneio amoroso. Os dois versos seguintes acrescentam-lhe uma qualidade apreciável: ela é rica – mas o poeta nega que a ame por essa razão.

No dístico seguinte, ele faz um contraponto à negativa anterior: ele diz por que a ama; e a razão que dá é um enigma para o leitor... Ele diz amá-la por ela deixar cair uma folha na água... bela razão para se amar alguém! – dirá o leitor apressado. Algo mais se descortina aqui: a situação do poeta – se já sabíamos que ela morava à margem do lago, agora sabemos (pelo ponto de onde ele a vê) que o poeta se encontra no lago, na água propriamente (adiante veremos que é num barco).

Quanto ao ritmo dos versos, deixando de lado os acentos secundários (para não nos alongarmos demais e tornar fastidiosa a leitura), fiquemos nos acentos principais: nesta estrofe, todos os decassílabos são heroicos, ou seja, todos os versos têm acento na sexta sílaba, e os de dez sílabas o têm também na décima.

O estudo das sílabas é revelador de algo que alimenta o poema de ponta a ponta: no primeiro verso, a sílaba tônica de “**formosa**” e de “**moça**” é a mesma – as duas ideias como que se fundem pela sonoridade quase idêntica (para efeito de rima, a poesia portuguesa, como sua irmã espanhola, não distingue vogais abertas de fechadas). E no

verso seguinte, há um jogo de claro-escuro (vogais abertas x vogais fechadas), com claro predomínio das sonoridades abertas, em que a moça recostada à janela aparece na zona luz: “”à janela encostada, arfa e suspira”. No terceiro verso, as sílabas acentuadas são ainda mais sugestivas: “**lar**go” e “**mar**gem”. Ora vejam: “lar”, o lugar da convivência íntima, liga-se a “mar”, casando a ideia da vida privada (no recesso do lar) ao esplendor e à vastidão da experiência amorosa.

No dístico subsequente, o poeta passa ao registro afirmativo: ele não a ama por ser rica; ama-a por outro motivo. E há um detalhe na pontuação que nos interessa muito. O começo do primeiro verso, “Amo-a, porque” – e segue-se a explicação –, é repetido no segundo dístico do poema, mas sem a vírgula: “Amo-a porque”. Veremos o sentido disso. Das edições que confrontamos, apenas a da editora Jackson de 1953, revista por Ari de Mesquita, introduziu uma vírgula no segundo verso. Imaginamos que a ideia tenha sido a da “uniformização”, pelo paralelismo, isto é, pela ideia de que estruturas idênticas devam ser igualmente pontuadas. Infelizmente (ou felizmente) isso não é verdade; não é necessária nenhuma uniformização, sob pena de se alterar a estrutura do conjunto.

No primeiro verso desse primeiro dístico, que efeito tem a vírgula? Tem o efeito de separar da “formosa moça” a “folha de salgueiro” (que dá título ao poema) que ela deixou cair na água. Toda a estrofe seguinte fala da brisa que impele a folha na superfície da água – e, claro, do seu destino! Chegaremos lá!

O ritmo geral da primeira estrofe, conforme vimos, é bastante regular: todos os versos de dez sílabas têm acentos na sexta e na décima (são heroicos), e o hexassílabo, por definição, tem acento na sexta. Na segunda parte do poema, em seu último verso, surgirá uma alteração, de significativo e surpreendente efeito. O estudo disso nos revelará algo sobre a arte do verso branco, sobre como esse verso se equilibra no ritmo sem o apoio da rima, sobre como o sistema de travamento interno da estrutura sustenta o poema no ar (coisa/forma aérea que ele é).

A brisa, tema da segunda parte do poema, não surge aí por acaso; ela aparece em decorrência de seus efeitos sobre a famigerada “folha do salgueiro”, de que trata o poema. A brisa impele mansamente a folha na direção do barco do poeta – e é aí que descobrimos sua localização exata: ele se encontra no lago, em seu barco.

Repitamos a segunda parte:

Amo a brisa de **leste** que sussurra,
Não porque traz nas **asas delicadas**
O perfume dos **verdes pessegueiros**²
Da oriental montanha.

Amo-a porque impeliu coas tênues **asas**
Ao meu **batel** a abandonada **folha**.

Está aí a surpresa: os decassílabos da quadra, como o primeiro do dístico, são todos heroicos; seguem o padrão da primeira parte. O segmento negativo da quadra começa agora no segundo verso: “Não porque traz nas asas delicadas”. A razão é outra: “Amo-a porque impeliu com as tênues asas” em direção ao poeta a folha do salgueiro. Não há mais a vírgula depois de “Amo-a”; a vírgula, como vimos, separava a amada da folha; agora não: a folha vem tangida pela brisa – não há mais de que separá-la; ela simplesmente vem, está solta, flutuando n’água. A funcionalidade da ausência de vírgula é evidente.

A surpresa fica por conta do segundo verso do dístico, cujos acentos passam da sexta e décima sílabas à quarta, oitava e décima (é este o primeiro verso sáfico do poema). Repare-se nas sílabas (e nas palavras) sobre que incidem os acentos: “Ao meu **batel** a abandonada **folha**.” O **batel** em que se encontra o poeta, a folha abandonada pela moça formosa, e a folha propriamente (em pessoa) – objeto principal do poema e da aventura amorosa. Se antes a folha estava vinculada à moça, agora ela se liga ao poeta. Mudança de estágio na aventura, mudança de ritmo. De objeto pertencente ao mundo, passa a folha ao universo subjetivo do poeta.

É curioso observar que seria muito fácil tornar heroico esse verso: bastaria inverter as duas últimas palavras dele, pospondo o adjetivo ao substantivo (posição, aliás, mais comum na língua portuguesa): “Ao meu **batel** a **folha** abandonada.” Acertaríamos, se disséssemos que nessa conformação o acento principal do verso recairia justamente sobre a palavra “folha” – núcleo do poema. Esse luxo entretanto fica adiado – o acento recairá sobre essa palavra no primeiro verso da terceira parte, em que a gloriosa folha está em mãos do poeta. Entretanto, o ritmo do conjunto não se alteraria, não haveria anúncio nenhum do que está por vir (na terceira parte do poema), e surgiria,

² O primeiro dos atos falhos que cometemos, para o qual não conseguimos encontrar explicação relevante para nossa análise, ocorreu justamente neste verso: trocamos a palavra “verdes” por “velhos” – seria uma reminiscência de “As flores e os pinheiros” (sexto poema do conjunto)?

inesperada, uma rima toante – “abandonada” rima com “asas”. Já vimos que o poema dispensa a rima, e que o seu sistema de travamento estrutural interno é de outra natureza. Fez parte do desafio técnico enfrentado pelo poeta isto de pôr de pé uma estrutura, sem o apoio das colunas de rimas.

Também neste verso, numa de nossas leituras em voz alta, durante o processo de edição, cometemos o ato falho de inverter as palavras. Daí vieram as observações que nos ocorreram.

Chegamos, por fim, à derradeira parte:

Se amo a *mimosa* **folha** *aqui* **trazida**,
Não é porque me **lembre** à alma e aos **olhos**
A renascente, a **amável** **primavera**,
Pompa e vigor dos **vales**.

Amo a folha por **ver**-lhe um nome **escrito**,
Escrito, **sim**, por ela, e esse... é meu **nome**.

Eis aí, o acento principal do verso posto na palavra “folha”, que agora encontra-se no centro do verso – está como que em repouso, encontrou um porto, junto ao poeta. Nessa parte, são retomados os acentos na sexta e décima sílabas dos decassílabos; o poeta não passa aos sáficos, aparentemente numa indicação (razoavelmente clara) de que o amor está apenas alvorecendo. Não há outros versos claramente sáficos no poema, a não ser o já apontado acima. O primeiro verso, com certo esforço, poderíamos considerar como “hesitantemente” sáfico; sua melhor leitura é com acento na sexta e na décima sílabas, embora a quarta e a oitava também tenham seus acentos (marquei-os com itálico).

Nessa última parte, entretanto, coroando o dístico final, temos um pentâmetro jâmbico (acentos da segunda, na quarta, na sexta, na oitava e na décima sílabas), de sublime efeito, em que a amada comparece no primeiro hemistíquio (a sexta sílaba, acentuada, está em “ela”), e o poeta no segundo. Também aqui pusemos vírgula, entre o que dissemos dela, e o que dissemos dele – pois, se é verdade que eles se amam, é também verdade (tudo o indica) que ainda não se encontraram fisicamente. Em outras palavras, o amor ainda se não realizou com plenitude. O verso sáfico hesitante que apontamos, assim como o pentâmetro jâmbico final (que tanto poderia, do ponto de vista puramente rítmico, ser heroico como sáfico – nós achamos, se tivéssemos de

escolher uma das opções que o heroico seria a melhor solução), parecem claramente indicar a não realização amorosa plena (ainda).

Observe-se que, neste último verso, os acentos principais recaem sobre “ela”, forma pronominal, e sobre “nome” – o nome dele, evidentemente. “Ela”, representada por pronome, ausente (à distância, na margem do lago); “ele” atual, presente, representado pelo “nome”, na extensão indefinida do lago.

E foi justamente sobre os pronomes utilizados nos dísticos que recaiu o terceiro dos atos falhos que cometemos numa das leituras que fizemos em voz alta. Há um paralelismo, no início de todos os dísticos: “Amo-a”, “Amo-a” e “Amo a”. Os pronomes são usados na ausência dos nomes: no primeiro caso, o pronome oblíquo “a” refere-se a “ela”, aquela moça formosa e terna que deixou cair na água a folha do salgueiro; no segundo, o pronome “a” representa a brisa, coisa aérea, impalpável, que se não pode pegar.

E onde o ato falho? Na leitura do terceiro dístico, provavelmente por um paralelismo inconsciente, pronunciei “Amo-a” onde deveria ler “Amo a [folha]”. Quando o objeto está ausente ou distante, ou pertence à esfera das coisas impalpáveis (como o vento), o poeta usa o pronome; quando o objeto está próximo, de se pegar, usa o nome. Melhor uso não há para as palavras dessas duas categorias gramaticais. O objeto do amor agora é bem concreto, palpável, está na mão do poeta: é a folha do salgueiro, que, tendo caído da mão da formosa moça na água, foi lentamente conduzida ao barco do poeta: “Amo a folha por ver-lhe um nome escrito, / Escrito, sim, por ela, e esse... é meu nome.” Ele é correspondido no amor! poeta feliz!

NOUNS, PRONOUNS, COMMAS, ETC. IN A POEM BY MACHADO DE ASSIS

Abstract: This paper analyzes the poem “A Folha do Salgueiro”, from “Lira china” (second part of *Falenas*), by Machado de Assis. The poem was translated from French, the language in which it had been translated in prose from Chinese by Judith Walter, who published it in *Le livre de jade*. The analysis reconstructs the small love story narrated in the poem through minor signs, such as names, pronouns and punctuation marks. These discrete elements and their organization inside the text support the structure of the poem, which was composed by Machado de Assis in blank decasyllable verses.

Keywords: Brazilian Poetry; Machado de Assis; Lira chinesa; A folha do salgueiro.

MIRANDA, José Américo. Nomes, pronomes, vírgulas, etc. num poema de Machado de Assis.

Referências

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881. [Edição fac-similar, Brasília: Thesaurus, 2008.]

ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

BARTHES, Roland. A atividade estruturalista. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 49-56.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

CASTILHO, Antônio Feliciano de. *Tratado de metrificação portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851,

LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna: lições de literatura no Brasil 1937-1942*. São Paulo: Ática, 1996.