

## Em Bandeira, um “belo gesto” inaugura uma nova “forma de vida”?

*In Bandeira, a “belo gesto” inaugurates a new “forma de vida”?*

Tieko Yamaguchi Miyazaki (UNEMAT)<sup>1</sup>

Ricardo Marques Macedo (UNEMAT)<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho se propõe a analisar alguns poemas de Manuel Bandeira, muito conhecidos, em uma releitura baseada em conceitos tratados no último seminário de Greimas, de Semântica Geral na École des Hautes Études en Sciences Sociales- E.H.E.S.S (1991-1992). Sobre a base das notas desse seminário – Greimas morre logo em seguida em fevereiro de 1992 – Jacques Fontanille redige o ensaio *Le beau geste*, que foi publicado na revista *Recherches sémiotiques. Semiotic inquiry*. A hipótese em que se apoia o trabalho é a de que, ao relacionar textos – poemas, crônicas, fragmentos narrativos, etc. – a leitura pode estabelecer uma certa ordem, origem de sentido. Neste caso, são os conceitos semióticos acima que possibilitam entender a sequência escolhida como uma narrativa.

**Palavras-chave:** Lírica brasileira; Manuel Bandeira; “Belo gesto”; “Forma de vida”.

**Abstract:** This study aims to analyze some poems by Manuel Bandeira, very known, in a re-reading based on concepts treated in the last Greimas’ seminar, by General Semantics at the École des Hautes Études en Sciences Sociales – E.H.E.S.S (1991-1992). On the basis of the notes of this seminar - Greimas dies soon after February 1992 - Jacques Fontanille wrote the essay *Le beau geste*, which was published in a journal named *Recherches sémiotiques. Semiotic inquiry*. The hypothesis that supports the work is that, when relating texts - poems, chronicles, narrative fragments, etc. - reading can establish a certain order, origin of meaning. In this case, it is the above semiotic concepts that make it possible to understand the chosen sequence as a narrative.

**Keywords:** Brazilian lyric; Manuel Bandeira; “Belo gesto”; “Forma de vida”.

O belo gesto – assim se inicia o ensaio de Greimas e Fontanille (1993) – é uma sequência de comportamento particularmente enigmática para o semiótico: ao mesmo tempo conclusiva e inaugural, símbolo de uma moral, mas também de uma preocupação estética; breve, mas plena de sentido, e quanto mais breve mais significativa. Pelo belo gesto, o sujeito marginaliza-se por um instante, enquanto, ao mesmo tempo, se instala um público atento, para afirmar, imediatamente depois, a primazia de uma visão pessoal das coisas. Fragmento ou ruptura, o belo gesto não deixa de ser criador de um novo mundo, pessoal e assumido. (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 13<sup>3</sup>)

<sup>1</sup> Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso - Tangará da Serra, MT. [tymiyazaki@gmail.com](mailto:tymiyazaki@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso - Tangará da Serra, MT. [ricj.mt@gmail.com](mailto:ricj.mt@gmail.com).

<sup>3</sup> Todas as citações se fazem segundo a tradução de Santos Nascimento e Nogueira Schwartzmann.

Na exposição acima, é interessante destacar um conjunto de termos com que os semioticistas caracterizam nuclearmente o que denominam “belo gesto” e “forma de vida”. O “belo gesto” se define como uma sequência, por isso ao mesmo tempo pode ser conclusiva e inaugural. Uma sequência que se destaca do tempo de forma a colocar o sujeito numa situação singular. Esse gesto se descreve como belo porque

[...] é um espetáculo intersubjetivo em que *o observador tem tanto a fazer, se não mais, que o autor do gesto*: catálise, reconstrução, fazer interpretativo, a partir da surpresa ou a admiração que ele experimenta (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 29; grifo nosso).

Ou seja, destaca-se o papel central do sujeito observador, pois dele depende a interpretação do que ocorre, e a sua percepção como algo fora do ordinário. Só ele pode dar-se conta de que aí nasce uma fratura que provoca uma mudança radical na vida do sujeito que desta maneira se explica:

Isso quer dizer que o indivíduo se inscreve doravante na perspectiva de uma nova “ideologia”, de uma “concepção de vida”, de uma “forma” que é ao mesmo tempo uma filosofia da vida, uma atitude do sujeito e um comportamento esquematizável [...] (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 30).

É essa relação entre a ruptura causada pelo “belo gesto” e a implementação de uma nova “forma de vida” que gostaríamos de examinar no contexto de uma pequena seleção de poemas de Bandeira, quando os colocamos em uma sequência determinada exatamente por essa implicação. A sequência se inicia com “Poema tirado de uma notícia de jornal”, seguido de “Maçã”, e se fecha com “O martelo”.

Para o exame dessa sequência à luz dos conceitos semióticos acima referidos, vamos proceder à leitura de cada poema. Isso porque, tratando-se de textos literários, não se quer desvelar teórica e abstratamente a presença de tais conceitos, mas atentar, prioritariamente, para sua manifestação e expressão poética na medida em que envolvem simulacros de pessoas com sua experiência e vivência particular e singular.

Começemos com

Poema tirado de uma notícia de jornal

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número  
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro  
Bebeu  
Cantou  
Dançou  
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.  
(BANDEIRA, 1967, p. 256)

No poema tanto o enunciador quanto o enunciatário estão indeterminados: o eu que fala se esconde no enunciado, assim como esconde o seu interlocutor; como se fossem anônimos, não se projetam figurativamente desembreados da enunciação. O actante que discursivamente predomina é o observador. Ou melhor, os três actantes se sincretizam, mas é a do observador a face de maior peso. A área sócio-geográfica enunciada é mais ou menos restrita: a cidade do Rio de Janeiro, centralizada em um bairro pobre, em um morro curiosamente denominado Babilônia. Indicações estas se encarregam da ancoragem do relato no espaço e no tempo, social e historicamente. Por outro lado, o título declara que se está frente a um tipo de texto, de certa natureza, com função social determinada, e que teria nascido de outro texto, de outra modalidade, com função social distinta. A questão pode resumir-se na pergunta: como de um discurso jornalístico, referencial, que tem a função de noticiar um fato ocorrido, pode originar-se um poema? Ou seja, que é que os distingue? Ao ler-se o poema sente-se que o discurso literário se desprende do solo referencial do discurso jornalístico, para situar o fato em outra dimensão em que a pergunta nesse momento não se restringe mais ao ocorrido a esse habitante de um bairro pobre carioca, chamado João Gostoso.

Em “Poema tirado de uma notícia de jornal”, está clara uma característica da poesia de Bandeira: brancos e livres, combinam-se versos longos e curtos, expressando os movimentos patêmicos que animam a enunciação. Nota-se logo a intenção aparente de manter a objetividade, a impessoalidade e imparcialidade da voz enunciativa, típica da uma notícia jornalística. Melhor, simula-se tal objetividade dessa modalidade discursiva. Mas sobrepõe-se a esse discurso um outro, onde tal distanciamento diminui, criando uma entonação afetiva, suprasegmental, responsável

pelo despertar no leitor de uma empatia que, curiosa, o lança na busca do que poderia haver detrás da ocorrência, silenciado pelo discurso jornalístico.

Já no primeiro verso, faz-se a apresentação do ator João Gostoso. Somam-se três informações figurativas genéricas, que lhe garantem uma certa personalidade social: seu trabalho, o local em que vive e seu nome. João é carregador de mercado, vive num bairro pobre em uma casa sem número e é conhecido pelo apelido “João Gostoso”. Um protótipo local. Tais informações permitem perceber que João vive quase na periferia da sociedade carioca e que sua figura representa os que se encontram na mesma situação, social principalmente. Nos quatro versos seguintes focaliza-se uma sequência de ações realizadas pelo sujeito numa tarde. João Gostoso vai até o bar Vinte de Novembro, bebe, dança, canta. No último verso ocorre uma quebra da expectativa eufórica criada pelos três verbos, pois se informa que se jogou – e morreu – numa lagoa famosa na cidade, localizada numa região socialmente superior; haveria na escolha da Lagoa indicativo de uma causalidade desta ordem?

Suicidou-se João? O discurso jornalístico emprega o verbo “atirar-se”, uma ação buscada pelo sujeito, por um sujeito que a deseja. Intrigante é a forma impessoal com que a morte é descrita, sem outros detalhes. Sinteticamente. Simplesmente ações marcadas pelo advérbio como sequência finalizada e com a sua morte: “Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado”. O lexema “depois” destaca na cena a presença do observador, ao qual parece encerrar-se ali um percurso planejado. A informação “e morreu afogado” soa como o cuidado de completar a notícia, sublinhando a função de pontuar, com uma aspectualização terminativa, o ocorrido como um programa narrativo único. A notícia não permite que o desenlace permaneça aberto. Isso empresta ao fato um aspecto de segmento completo, cujo sentido está encerrado nele. É justamente essa configuração da ação programada, com resultado certo, que, como uma embreagem, lança o leitor à indagação do sentido em outra dimensão, que se situaria detrás da cena e do cenário.

O domínio físico, que geograficamente abarca o centro da cidade (a Lagoa) de um lado, e a periferia (Babilônia) de outro, é estratificado social, culturalmente, o que poderia fornecer indicativos semânticos à leitura das ações focalizadas. Seu espaço de circulação e comunicação situa o ator em uma área sócio-econômica (carregador de mercado) timicamente eufórica porque ele parece estar a gosto, como indica seu

apelido assinalando a sua integração na comunidade local. A complexão física é avaliada positivamente; a força física – de carregador – se lê sensual e eroticamente: João, o gostoso, carrega outro sinal considerado positivo no espaço da cultura hegemônica, mas cuja ausência em Babilônia se lê como sinal de identidade comunitária: não parece incomodar a ele e a ninguém que sua casa não tenha número, como as demais do morro. O que no discurso jornalístico soa como sem outro sentido, que se chame Babilônia o bairro em que João mora, no novo texto, literário, parece apontar a algo mais, em uma relação entre significante e significado não arbitrária, mas necessária. Que sentidos se atribuem a esse nome no imaginário brasileiro?

O poema de Bandeira está estruturado como uma pequena narrativa, com um só ator atualizado. O primeiro verso se encarrega de identificá-lo formalmente: nome, profissão, residência. Em seguida, introduz-se no que seria o durativo em sua vida o acontecimento que vai rompê-lo: “Uma noite”, como indicando o fim de uma jornada, de um percurso cumprido, se desloca ele a um lugar específico: um bar. Lugar de ócio, social, em final de dia de trabalho. Mesclam-se aí duas isotopias. O núcleo do relato é narrado tripartindo-o em três ações, que se expressam em três versos curtos, de duas sílabas, com o acento na última. A sequência se marca como uma sequência ordenada pela reiteração não somente rítmica, mas pela categoria morfologia: são três verbos que, no pretérito perfeito, implantam o aspecto terminativo das ações referidas. Aspecto que, assim, combina – sublinhando-se mutuamente – o acento rítmico, a pausa versal e a estrutura paratática da frase. Como se aí se cumprisse um rito, com seus passos marcados.

As ações referidas dizem respeito à participação da personagem enquanto sujeito de ingestão e, em seguida, enquanto corpo físico. O ingerido vai do sólido ao líquido; no sólido parece haver uma relação com a terra, doadora da alimentação; no segundo momento há ingestão de fogo, de fogo líquido. Se correta essa leitura, entender-se-ia por que a morte ocorra na água, mas com uma inversão: de sujeito que ingere o homem passa a objeto ingerido pela água. Um ritual mais primitivo que envolve os elementos primordiais. E nesse contexto, como entender a dança? Homenageia-se, comemora-se, passando do profano ao sagrado?

Essa pequena narrativa acontece em um espaço aberto, que se alarga do morro da Babilônia à cidade do Rio de Janeiro. Dentro dele se desenvolve esse

acontecimento – no sentido de um evento que rompe o usual, o rotineiro – denunciando o desajuste que parece não ser de ordem particular, individual.. A estrutura paratática de todo o discurso elide as relações que aliviem o não oferecimento de índices que possibilitem sugerir as causas razoáveis da decisão da personagem. De um lado, o sujeito observador, num estado patêmico dominado pela persistência intrigada, posicionando-se como sujeito interpretativo. De outro, o objeto, de contemplação curiosa, de interrogação do oculto, do ocultado: o ator-sujeito, igualmente persistente, parece modalizado por um saber (não expresso) fazer e por quê. E que o cumpre silenciosamente, numa autonomia instigante.

A declaração de que o poema provém de uma notícia jornalística assinala, de imediato, que o segundo enunciador, o do poema, foi surpreendido pela singularidade da notícia, a ponto de expressar seu estranhamento em uma nova edição do texto original. Muda o enfoque e recategoriza o anterior. Ele sincretiza nessa tarefa as funções actancias de observador e de sujeito enunciador, lugar a que convida o leitor a ocupar também. É ele quem oferece uma sequência aspectualizada, apresentando, na leitura e na reescritura, a sequência das ações, com seus cortes, seu ritmo, e a cobertura figurativa.

Para interpretar a narrativa e as ações do sujeito narrativo, o observador assume a função de sujeito cognitivo que procura, no contexto social, a grade cultural de valores, para a caracterização da personagem. É dessa rede de onde o discurso poético parte para apreender a rotura, a fratura. A percepção da fratura evidencia que houve uma negação da moralidade coletiva, pelo menos do morro da Babilônia, já que, nela, parece não se entender a sequência das ações de João Gostoso. O suicídio e as condições assinaladas não se explicam numa pessoa plenamente integrada na comunidade. A sua opção de suicidar-se sobrepõe à narrativa uma outra grade de leitura que não se explicita, que surpreende como uma incógnita, que redistribui uma nova axiologia, As ações enumeradas, como obedecendo a uma ordem requerida, reverberam como negadas em seu valor cotidiano, e alçadas a expressão de outro – novo – conteúdo. Como se, denunciadas em sua dessemantização em que o sujeito o é simplesmente de um saber-fazer, elas são submetidas a um processo de ressemantização.

Nesse processo duplo, a pergunta que surge recai sobre o destinatador. A focalização coloca em xeque o destinatador da moralidade coletiva, e ao mesmo tempo aponta para a virtualidade de um outro destinatador; inclusive é possível que João Gostoso figure como destinatador de si mesmo. Esse procedimento torna possível entender sua ação como um gesto, um “belo gesto”, inaugurando uma moralidade pessoal.

O ensaio *O belo gesto* atribui um grande peso ao observador. Como espectador de um espetáculo intersubjetivo, pede-se a ele que interprete o que aconteceu, com a garantia de poder “reler à sua maneira a significação da sequência”. Deve eleger entre as possibilidades que oferece a abertura axiológica do devir, colocada em marcha:

Assim, a irrupção do inesperado, a escolha da elipse, do silêncio, do contratempo ou do “contrapé”, dão conseqüentemente margem à reflexão: a invenção dos valores é cooperativa, o espectador é solicitado a participar dessa criação como “coenunciador” do futuro universo de valores. De certa maneira, se a ética é do domínio do autor do belo gesto, a estética é do domínio do observador-intérprete: vigorosamente solicitado pela ruptura da troca, este é submetido à surpresa, à admiração, se não ao espanto. A emoção estética é exatamente, parece-nos, o elemento desencadeador de seu fazer interpretativo, o que significa dizer que a estetização das condutas é o meio pelo qual se consegue tornar sensível o momento em que novos valores são inventados. (GREIMAS; FONTANILLE, 2014, p. 26)

O “belo gesto”, enquanto afirmação do individual contra o coletivo, e de uma moral pessoal em face de uma moral social, encena um espetáculo intersubjetivo, fundindo estética e ética em um processo original de semiose que mobiliza o plano da expressão e o do conteúdo. Se o sujeito cognitivo normalmente convoca a rede cultural através da observação de comportamentos moralizados, na invenção de uma nova moralidade, ocupa a cena a sensibilidade, uma maneira de sentir e reagir às coisas, que provoca um processo de emersão de sentimentos mais profundos. Enquanto a moral social vê o sujeito modalizado através de um saber-fazer, cujos gestos e comportamentos assim codificados constituem o plano de expressão da semiose em uso, a moralidade individual se baseia em um saber-ser. Implantando-se uma dimensão passional, a dimensão estética – onde o saber-ser, desenhado como uma

“maneira de fazer”, é a manifestação do sensível – atrai um novo plano de expressão. A práxis enunciativa individual cria seu próprio uso.

O gesto que se converte em um “belo gesto”, ou seja, um acontecimento, deve ser visto na totalidade do processo em que se encontra; no caso do poema em questão, o sujeito observador deve ler, interpretar através de índices contextuais postos, os quais lhe permitem reconstruir as etapas pressupostas na narração. Portanto, necessita-se de uma figurativização do processo em suas fases sucessivas que se assuma como plano de expressão autônoma. Plano que se enriquece da expressão estilística, como se destaca na distribuição em versos das ações de João Gostoso, na elipse de suas motivações, no silêncio do ator, cujo fazer parece ressemantizar-se sem que se indique como. Nega-se o estereótipo dos atos de comer, beber e dançar como práticas normais dos que frequentam o bar depois do trabalho. Contra essa enunciação ossificada, impõe-se uma enunciação idioletal, uma práxis totalmente individual. Uma nova ética.

Se o fazer interpretativo se desencadeia graças à sensibilização estética, a estetização das condutas – como João na sequência ordenada de ações – é a que põe em destaque o tempo quando se inventam novos valores. Na estetização e na invenção, a competência na organização da expressão é essencial: quanto maior é sua economia maior é a abertura aos mundos de valores, e suas possibilidades de interpretação: o poema – este poema de Bandeira – impacta ao leitor porque, postando-se junto ao observador, ele é sensibilizado por essa falta de informação, como se os dados fossem insuficientes para explicar o comportamento inesperado de João e seu modo de fazer, em contraste com a clareza sobre os dados e sentidos na rede coletiva. Um desencontro em que, por um lado, os signos parecem suficientes para a significação ossificada pelo uso e, por outro, o entendimento de que se descarta essa semiose para permitir a entrada de uma nova.

No espetáculo intersubjetivo do belo gesto o trabalho do intérprete é mais árduo, porque tem que arrancar o segmento dos eventos do fluxo diário, dos comportamentos e atitudes codificados. Não havendo acesso direto ao conteúdo, é a partir do plano de expressão – da figurativização, da dimensão estética, do sensível – que o espectador tem que começar.



No poema “Poema tirado de...”, por tratar-se de um texto poético e não mais jornalístico, sobrepõem-se dois níveis de escritura, em que a notícia de periódico já vem interpretada; cabe ao observador expressar-se em nova enunciação – a poética – em que um caminho interpretativo se traça ao leitor pelo menos conforme as convenções básicas literárias. Se é possível pensar que o “belo gesto” tenha ocorrido na narrativa, a consideração do gesto como “belo gesto” que fratura se deve à percepção do observador: no primeiro momento, da passagem do jornalístico ao poético, e, sem seguida, graças à leitura do poema, pelo leitor.

O “belo gesto”, portanto, provoca uma fratura que pode conduzir o sujeito a uma nova etapa, a aplicar-se na busca de outra “forma de vida”. Se o ator do relato trabalha a significação de suas ações dentro dos princípios teorizados aqui como a de “belo gesto”, o leitor só pode intuir, mas não ter certeza. Em nossa proposta, é do ponto de vista do observador-enunciador do poema que o focalizamos e não o do protagonista. O espetáculo visto e vivido pelo observador como o de um acontecimento, como uma revelação, ainda que na experiência de outro, o induz a empenhar-se na construção de uma nova “forma de vida”. É isso que estamos considerando na sequência que construímos, na qual ao poema anterior seguem os poemas “Maçã” e “O martelo”.

Quando publica *Da imperfeição*, em 1887 – informa Edna Nascimento (2014, p.35) – Greimas abala a solidez do esquema narrativo canônico ao discorrer poética e figurativamente com belos exemplos sobre a rotina e a dessemantização em que o sujeito se encontra em seu cotidiano. Nesse texto, o semiótico reconhece que o hábito petrifica as ações do sujeito, que não têm mais significado para ele, no entanto, na sua rotina ele pode ser surpreendido por uma fratura, pelo inesperado que irrompe, e esse mesmo sujeito que na previsão do esquema narrativo canônico busca a conjunção com o objeto, sente-se em estado de fusão com ele. [...] São as fraturas que instauram o acontecimento estético e provocam o rompimento do hábito cotidiano, modificando o sujeito que retorna inquieto dessa experiência vivida. Ele passa então a ser movido e comovido pela possibilidade de dar novo significado às coisas.

Vejamos como isso se realiza em forma de poema:

Maçã

Por um lado te vejo como um seio murcho  
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão  
placentário  
És vermelha como o amor divino.

Dentro de ti em pequenas pevides  
Palpita a vida prodigiosa  
Infinitamente

E quedas tão simples  
Ao lado de um talher  
Num quarto pobre de hotel.

(BANDEIRA, 1967, p.294)

O poema começa com o sujeito enunciado em um quarto de hotel – vem-se a saber no final – diante de uma maçã: acaba de dar-se seu encontro com o objeto. A disposição do sujeito já sofreu a atração estética e se coloca em curso a comunicação entre eles. Os elementos do mundo, parques, indicam que o cotidiano se apresenta em um grau disfórico não desprezível: a conjunção com o lar está substituída por uma disjunção de seu lugar ou uma conjunção não desejada com um lugar alheio. O sujeito, nessa situação de dispersão, como que é atraído por um pequeno detalhe a que se agarra para salvar-se: uma maçã murcha na mesa. A continuidade do exterior sofre já a ação que introduz a descontinuidade, origem da significação. Instala-se a disposição, a receptividade que vai possibilitar ao sujeito viver algo que rompe a cotidianidade aí representada de forma extrema.

Logo, e concomitantemente, identificam-se sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. Este é sujeito de uma atividade, de *ver*, e aquele de um dizer: Eu vejo, declara. O que é importante aí? Não somente que alguém veja, mas que se traduza esse ver em uma declaração verbalizada. A ação referida, o ver, só ganha realidade e concreção para o sujeito na medida em que é dita. O enunciado verbal tem, pois, função performativa. O ato narrado ou descrito é criado para o sujeito pela enunciação verbal, enquanto o ele próprio se conscientiza de sua reflexão e da existência do objeto. O sujeito – da enunciação e do enunciado amalgamados – se imobiliza: o verbo está no presente indicativo – “te vejo” – numa experiência interiorizante e verticalizante, aspectualmente durativa. À sensibilização segue, pois, o nascimento

do sujeito cognitivo. O objeto se torna objeto do sujeito ao mesmo tempo em que o sujeito se faz objeto de si mesmo.

Há que considerar, pois, esse olhar como um olhar *atento*. Impõe uma parada somática, do corpo, para concentrar-se no olho. O ponto de vista é do sujeito que se coloca como aquele que vê para em seguida dizer como vê o objeto: e o vê manipulando estrategicamente a *perspectiva*. De um lado... e de outro. Mas uma perspectiva que não depende do objeto, mas do sujeito que se move. Um voltar ao redor da maçã, dividindo-a em partes, dando início a um processo rico de ressemantização.

Ao contrário da parataxe do poema anterior, “Maçã” se abre por uma estrutura sintática de subordinação que determina logo a entonação, o ritmo do verso e a atmosfera tímica da leitura. “Por um lado”, diz, e segue carreando o discurso em um tom baixo, produzido pela distribuição do acento, seguido na linearidade por encontros fonéticos, principalmente de nasais, que ampliam a duração. Ao mesmo tempo, instala-se a expectativa pelo segundo termo sintático – “Por outro” – que dá passo a um verso longo, sustentando a respiração até que se cumpra a figuração imagética, visual e aspectual (“pende todavia”) do cordão placentário.

A reflexão tem uma característica específica, é imaginativa: esta vai permitir ao sujeito ver o objeto valendo-se de uma comparação ou de uma metáfora. Ensina-nos Bachelard (2008, p.2/22) que a poesia nasce do devaneio. Importantíssimo para Bachelard: as coisas ganham sentido para o homem porque este as vê através do devaneio. Assim, a isotopia figurativa do fruto se recobre de outra isotopia figurativa e temática: da mãe e da maternidade. É esse devaneio que permite ao eu lírico, localizado em uma dimensão patêmica e ética, ir implementando uma estrutura axiológica e viver a fratura. Primeiro, a forma geométrica, enriquecida de espessura, de volume, lhe sugere um seio, sobre o qual ainda projeta um tempo transcorrido, de aspecto terminativo: a maçã, um seio murcho que já cumpriu seu papel de provedor de vida. Em seguida, o devaneio se desloca ao princípio do processo, a uma primeira cena, a *cena de uma mãe parida*.

Após esse percurso, ao retomar o lugar inicial no espaço, o olhar reflexivo já é outro, está transfigurado. A percepção visual se enriquece. Vendo-a novamente de fora, permite-se ler a fruta sensorialmente, deter-se em um ponto mais atrativo,

atentando no vermelho que se destaca nesse cenário até então desprovido de cor. Mas esse elemento externo já vem contaminado pelo sentido anterior da forma imaginada. Por isso, como em um segundo passo do percurso, essa cor pode instalar a sacralidade que apoiada na imagem materna impulsiona a uma sistema simbólico religioso. A fronteira acaba de ser transposta.

O salto de uma dimensão a outra, contemplativa, reflexiva, se oferece em seu resultado. Sua expressão se impõe como se só possível em um novo verso, menor e conclusivo: “És vermelha como o amor divino.” Ainda persiste a prevalência figurativa da maçã. Diz o verso, após a pausa: “És vermelha como...”. Na contemplação, o extensivo se desloca a favor do intensivo - nos termos de Zilberberg (2011). Imantado pela intimidade manifesta nas formas da segunda pessoa, um intervalo permite ao sujeito evocar um outro código que não o alimentar. A cor do fruto, timizado, se faz embreagem para outro sistema significativo: permite imergir mais profundamente, e deixar-se ler como expressão do divino. O humano, o terreno se mantém, preserva-se, mas assim se valoriza. E isso requer uma boa pausa, um momento de repouso, um final de estrofe.

Retomando a isotopia da maternidade, em nova estrofe, após ter visto a fruto de um lado e de outro, a perspectiva muda em uma nova descontinuidade. O sujeito observador parte a fruta em duas. Do exterior vai ao interior. O que permite ler a maçã como um ventre por dentro, imagem que se amplia abstratamente para chegar à figuração do útero universal. E, com esse valor, como se apresenta? Matriz, mas escondida, pequenina, humilde, em uma conjunção do extensivo e do intensivo. Surpreende o sujeito o contraste entre o ser e a aparência, a potência primordial e seu modo de presença.

Nesta nova estrofe, segue a mesma orientação o olhar interpretativo. Primeiro a contemplação do objeto em devaneio, mantendo a isotopia figurativa da maçã: “Dentro de ti em pequenas pevides.” Uma constatação que requer um tempo, que põe em suspenso o pensamento e a admiração; sentimento e pensamento que só se complementam em um novo verso, que prepara a oposição do pequeno ao grande na promessa virtual, sensorialmente percebida: “Palpita a vida prodigiosa.” Sintagma bastante rico sensorialmente começando pela divisão em dois segmentos contrastantes nesse sentido. É valorizado pela retomada de um fonema forte,

explosivo, do verso anterior /p/ – “pequenas pevides” – que soa igualmente em outro par de consoantes próximas, as dentais /t/ e /d/ – “Dentro de ti... pevides”. Nesse segundo verso – “Palpita a vida prodigiosa” – a explosão do /p/ inicial que se reitera na segunda sílaba /pi/, e se combina com a sequência da vogal aberta /a/ alternando-se com /i/, iconiza a pulsação virtual da vida prometida. Promessa que se reafirma na segunda parte do hemistíquio, ao dilatar-se na entonação, na persistência do eco da primeira. Ao arrebanhar, porém, a isotopia do volume e da fecundidade nesse /o/, estrategicamente presente na linearidade de “pro-digi-o-sa”, o final estala na alegria da vogal aberta /a/.

O sentido encontrado, em uma espécie de epifania, só pode expressar-se em uma única palavra; esta se isola em um único verso, cujo ritmo pausado se alarga em profundidade, de sua verdade absoluta, nesse degustar sensorial dos /ii/ arrastados pelas nasais; estas voltam fechando o verso e a estrofe, girando ao redor desse centro contrastado da sílaba /ta/, forte e aberta: “infini-ta-mente”, como que acompanhando o afunilamento dos versos na estrofe: 10, 9, 5 sílabas.

Para legitimar o até aqui revelado no devaneio, ou através do devaneio, o enunciador tem que voltar e mais concretamente a seu lugar e a seu tempo. Ao fazê-lo, tem nas mãos outro objeto que é realocado no espaço físico, até então não explicitado. Um espaço, seu contexto concreto – social, econômico, cultural – origem e guarda da significação mesma até aí perseguida. Um contexto-espaço que se povoa, pois, de dinamismo; percorrendo de novo o traçado pelo observador, o olho do leitor vai de um ponto ao outro; conecta, traça linhas de sentido: recuperando a totalidade das partes em que se havia dividido, recuperando a unicidade, a maçã assume seu lugar. Lugar que se define pelo traço da subtração; alheio, passageiro, carente de sentidos afetivos. Emprestado. Dentro de outro maior, da comunidade pressuposta, de onde vem o sujeito e para onde deve voltar.

No âmbito desse espaço alheio, o sujeito fala com seu interlocutor, em primeira mão, a própria maçã. O movimento comunicativo vai do sujeito à maçã, esta num prato de hotel. Um lugar dentro de outro, destinador primeiro dos valores codificados. Daí alça voo – a vida, amor vermelho, divino – e volta ao centro mesmo: ao prato em uma mesa de um quarto pobre de hotel. Aí termina a moralização do trajeto vivenciado. Na observação do objeto estético, concomitante constrói-se o sujeito estético até o

momento de graça final – uma epifania na dimensão diminuta de uma natureza morta – cuja profundidade se expressa na estrofe-exclamação que fecha o poema.

De todas maneiras, está aí um homem salvando-se da perda de sentido do cotidiano. Como teria feito o habitante de Babilônia, João Gostoso? E o teria feito de outra maneira? Outra maneira que veremos em outro poema de Bandeira.

O poema focaliza, pois, uma cena que se poderia considerar como uma experiência fulcral em busca desta nova forma de vida, cujo princípio fundamental assim se formula: “salvar os elementos mais cotidianos”, como declara “O martelo”.

### O martelo

As rodas rangem na curva dos trilhos  
Inexoravelmente.  
Mas eu salvei de meu naufrágio  
Os elementos mais cotidianos.  
O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Dentro da noite  
No cerne duro da cidade  
Me sinto protegido.  
Do jardim do convento  
Vem o pio da coruja.  
Doce como um arrulho de pomba.  
Sei que amanhã quando acordar  
Ouvirei o martelo do ferreiro  
Bater corajoso o seu cântico de certezas.

(BANDEIRA, 1967, p. 294)

O poema está constituído de duas estrofes que se diferenciam a partir do tempo verbal: na primeira o pretérito e, na segunda, o presente, que neste texto se referem realmente a dois tempos cronológicos. O enunciador toma a si mesmo como objeto do discurso. Do passado relatado ele regressa ao presente da enunciação, na forma de uma voz que se dirige a um interlocutor figurativamente não identificado, mas que é ele desdobrado.

O poema se abre de uma maneira bem marcada. Toda a primeira parte da estrofe, os dois primeiros versos, tem a forma de uma máxima. Como a expressão terminativa de todo um percurso que aí se condensa, em seu sentido, abrangente e

abstrato, próprio dessa modalidade discursiva. O sujeito projeta um simulacro da vida e do homem dominado pela aceitação do inevitável. Um estado patêmico que se denominaria “resignação”?

Estes dois versos compõem uma oração completa: sujeito, verbo, complementos, e em ordem direta. E se fecha com um ponto final. Uma oração assertiva: não há saída. O advérbio destacado, sozinho no segundo verso, a escolha de uma única palavra – longa – encerrando o período verbal grifam seu sentido semântico – a inexorabilidade do destino. Em toda a extensão do plano de expressão, a oração marca o caráter disfórico de seu sentido metafórico através da reiteração de um fonema nada brando /R/. A última palavra soa como um gongo na ordem linear escolhida, do trajeto narrativo implícito em que o a função de anti-sujeito cabe à vida.

Após a pausa deste segundo verso tão específico, a contra-narrativa se anuncia fortemente na adversativa que abre o verso seguinte: “Mas eu salvei...” O sujeito marca sua presença ao contrapor à determinação do anti-sujeito algo que depende dele: a força de alguém que reage e age decisivamente; um sujeito que quer e encontrou o saber e o poder-fazer. Sincretizam-se sujeito cognitivo que interpreta o que lhe é oferecido, e a moralização resultante de saber aceitar e lidar com a realidade: o que acontece a todos sem perdão recebe dele a expressão metafórica “naufrágio”. A mesma disposição anímica dos poemas anteriores reaparece: o poeta vence o seu agarrando-se às coisas mais humildes. A isotopia temática da modéstia se recobre da isotopia figurativa espacial que sustenta um programa narrativo: “Meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.” O transcurso do tempo e com ele a vida é encarado não como perda, mas como soma que se resguarda como o que confere sentido. Se o poeta se refere a “todas as casas” do passado, pode-se então ver aí uma expansão espacial a que corresponde uma expansão temporal, que poderiam atuar forças de dispersão, de perda. Mas o eu lírico se faz sujeito que intervém em cada lugar e em cada ponto de uma e de outra. Sobre elas age de maneira que seu presente seja de contenção conjuntiva: “Meu quarto resume...” Sinônimo positivo do “cerne” ambíguo que aparece na segunda estrofe?

Ao contrário de Drummond, que se situa e situa a todos em um horizonte universal, Bandeira escolhe um espaço específico, o de nossa identidade, de nosso núcleo: a casa. E aí o lugar que mais diz respeito ao sujeito, como ensina Bachelard

(2008). Está aí o mesmo lugar do poema anterior: o quarto. A área do horizonte do enunciador não se expande, pelo contrário, ocorre um movimento de convergência ao lugar onde se refugia o presente-passado do risco de desfazer-se.

Na segunda estrofe, em que coincidem o aqui e o agora do enunciador, processa-se toda uma transformação. Desnuda-se o que se silencia na primeira estrofe. Ao dizer-se “Dentro da noite” – não “À noite” – o tempo se espacializa e contém, envolve o sujeito. O espaço concreto é a cidade, mas se retrai, é “cerne”. Termo com que se situa o sujeito e define o espaço. Sempre essa necessidade do centro, como o útero materno. No entanto o centro neste poema, mais que centro é cerne, e é duro, não o centro/cerne da maçã que salva o sujeito do anonimato e do frio do quarto de hotel.

Ainda que o qualifique como “duro” com toda a carga semântica do termo, contra toda a expectativa por ele aberta, “se sente protegido”, declara o sujeito. Em seguida, esse centro se especifica: o entorno de um convento, com seu jardim. Dois espaços construídos, mas contrários: um fechado e outro aberto. Mas a combinação deles sugere proteção, serenidade, contra o que estaria além, ao redor. No entanto o horizonte que se abriria ao ar, à natureza do jardim, e a uma transcendência salvadora do convento é ambíguo. Ambiguidade que se confirma pela referência à coruja cujo pio – negativo no imaginário brasileiro – é enlaçado numa similaridade inesperada ao arrulho pomba. Aos dois signos conservam aqui a iconicidade das manifestações sonoras das aves: pio e arrulho. E a forja dessa equivalência é o sujeito. É preciso destacar que o elemento negativo – a coruja – é que faz parte do convento. É ele que sofre a transmutação. Está aí uma exemplificação do que seria essa salvação dos elementos mais cotidianos e com eles a da personagem? A ambiguidade ou a modalização deceptiva do até aqui dito se desvela nos versos seguintes.

Nos últimos versos tudo muda: “Sei que amanhã quando acordar/ Ouvirei o martelo do ferreiro/ Bater corajoso o seu cântico de certezas”. Imagem forte pelo universo escolhido, o do ferro. De dureza mineral. Matéria que se pretende modificar, pela força decidida do ferreiro, que não bate mas golpeia. E por que denominar o ruído do golpe como canto, fechando essa trilogia sonora: pio, arrulho, canto? Porque o canto participa do ritualístico, eleva a outra dimensão: do sagrado. Como o conto e a dança de João Gostoso?



Este é o objeto requerido pelo sujeito, o desejado na salvação no mundo feito de naufrágios. Mas a força emprestada às imagens é especiosa, não confirma o dito, o falseia, porque fala de desejo, desejo de afirmar uma crença. E não uma verdade. A voz, da enunciação, entra num agudo estado patêmico, complexo. Mobiliza-se a modalização veridictória. O sujeito cognitivo faz uma leitura, uma interpretação de sua vida já transcorrida e, contrariando o dito no primeiro verso, verdade inquestionável para todos, pretende vê-la como a realização de uma forma de vida, no sentido greimasiano. Nova forma de vida que teria se originado na competência de ler a maçã, e se inaugurado quando pela primeira teria salvo do “naufrágio os elementos/mais cotidianos”. Uma forma de vida reconhecida na persistência no passado e que se promete no futuro. O presente seria a confirmação reiterada da promessa. Mas um presente sofrido, feito de dúvida como se desvela na última parte de “O martelo”, em que o sujeito da enunciação nela se trai.

A leitura de textos literários, sobretudo de poemas, termina depois do ponto final com a abertura do silêncio em que, de acordo com Alfredo Bosi, realmente se dá a confraternização universal. É nesse espaço-tempo interior de conjunção que o afeto se permite, como diria Bachelard, devaneiar. Um desses devaneios é imaginar, dentro do entorno histórico – individual ou coletivo – as razões ou motivos da origem do poema. Devaneio em que se confirma, além disso, que toda leitura é uma releitura, na qual se mobilizam nossas leituras anteriores do mesmo texto, ou de outros textos do mesmo autor ou de outros. Um devaneio, portanto, que se alimenta da história de leituras de cada leitor, que lhe permite avançar nesse caminho de verdades construídas, imaginadas. Esse devaneio nos sugeriu a busca de um entorno que preenchesse o contorno dos poemas já nossos conhecidos.

Na sequência aqui seguida, como resposta ao “acontecimento” vivido com a notícia sobre João Gostoso, os dois últimos poemas parecem amarrar a coerência já conhecida do que é o poeta Manuel Bandeira, ao menos boa parte de sua obra. O “menor” do apodo que ele mesmo se deu se traduziria nesse tom menor – na enunciação da voz e das atitudes – com que apregoa haver “salv [ado] de [seu] naufrágio os elementos cotidianos”, sabendo, por outro lado, que se trata, antes de mais nada, não propriamente de uma verdade efetiva, de um saber-ser, mas da enunciação de um querer-saber-ser.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. A.de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- GREIMAS, A.J. & FONTANILLE, J. O belo gesto. In NASCIMENTO, E.M.F.S.; ABRIATA, Vera L. Rodella (Org.) *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014, p. 13-34.
- NASCIMENTO, E.M.F.S. Formas de vida, acontecimento e semiótica das culturas: de Greimas a Zilberberg. In NASCIMENTO, E.M.F.S. & ABRIATA, Vera L. Rodella (Org.) *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014, p. 35-54.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê, 2011.

Recebido em: 30/06/2017

Aceito em: 19/08/2017