

“POÉTICA”, DE MANUEL BANDEIRA: ANÁLISE SEMIÓTICA

Dayane Celestino de ALMEIDA¹

RESUMO: Manuel Bandeira escreveu vários poemas que tratam do “fazer poesia”, ora dizendo para que a poesia serve, ora dizendo como ela deve ser. Este trabalho apresenta uma análise de um desses poemas – “Poética” – sob a perspectiva da semiótica francesa.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica. Poesia. Manuel Bandeira. Greimas.

Introdução

Ao longo de sua carreira, Manuel Bandeira escreveu vários poemas que podem ser considerados “poéticas”, ou seja, eles tratam do “fazer poesia”, ora dizendo para quem a poesia serve, ora dizendo como ela deve ser. Este trabalho apresenta uma análise de um desses poemas – “Poética” – sob a perspectiva da semiótica francesa ou greimasiana. Procuramos fazer uma análise minuciosa do poema, descrevendo também a organização do plano da expressão (HJELMSLEV, 1975) e salientando suas relações com o plano do conteúdo. Procuramos, ainda, responder à seguinte pergunta: Em que medida o poeta segue, no próprio poema, o que ele preconiza? Ou seja, procuramos averiguar como se relacionam o conteúdo e a expressão nesse poema, verificando se o que se diz em uma dessas faces é de fato o que se faz na outra.

Um ponto importante a mencionar é o fato de que a semiótica tem como princípio o estudo do texto em si, ou seja, ela tem como fio condutor uma investigação cujo ponto de partida é o exame do texto “de dentro para fora, esforçando-se por construir, antes de tudo, uma escrupulosa descrição “interna” do texto, para, só então, ir em busca das suas conexões intertextuais

¹ Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, SP, Brasil. dayane.almeida@usp.br

ou contextuais. Assim, a semiótica considera que o texto é um todo de significação que “produz em si mesmo as condições contextuais de sua leitura” (BERTRAND, 2003, p. 23).

Sendo a obra de Bandeira já amplamente estudada e sendo “Poética” um texto bastante conhecido e examinado, pode-se indagar a respeito da relevância de nosso trabalho. A esta indagação respondemos que ao estudar o poema em questão sob um novo ponto de vista – o da semiótica – o nosso objeto passa a ser diferente daquele de estudos previamente realizados, uma vez que, como afirmou Saussure (1969), é o ponto de vista que cria o objeto.

Análise do poema

“Poética” integra o quarto livro de poemas de Manuel Bandeira, intitulado *Libertinagem* e publicado em 1930. Podemos perceber que nele o autor expressa como deveria ou não deveria ser a poesia, de acordo com a sua perspectiva, paralela aos preceitos modernistas. Dentre os poemas de Bandeira que podem ser considerados uma *ars poética*, talvez este seja o mais conhecido e aclamado. Quanto a isso, citamos o crítico Ivan Junqueira, quando afirma que

‘Poética’ não é apenas um dos melhores poemas do autor, mas também um dos mais importantes que escreveu, talvez o mais significativo no que se refere ao discurso metalinguístico e à síntese de seus procedimentos líricos (2003, p. 107).

Vejamos a transcrição do poema:

POÉTICA²

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente proto-
[colo e manifestações de apreço ao sr. diretor

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho
[vernáculo de um vocábulo

2 Todos os poemas de Bandeira aqui analisados foram extraídos da obra *Estrela da vida inteira* (1993).

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

De resto não é lirismo

Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com
[cem modelos de cartas e as diferentes
[maneiras de agradar às mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos

O lirismo dos bêbedos

O lirismo difícil e pungente dos bêbedos

O lirismo dos clowns de Shakespeare

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Quanto ao poema estar de acordo com os preceitos modernistas, vale ressaltar que isso é o que ocorre em todo o livro em que se insere, já que os poemas de *Libertinagem* foram escritos entre 1924 e 1930, período de muita força do movimento. O próprio Bandeira admite, no *Itinerário de Pasárgada*, que esses foram

os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira, pois, que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo (1984, p. 91).

De acordo com “Poética”, a poesia deve ser “livre”. Livre das formas preestabelecidas, das palavras empertigadas, dos modelos tradicionais. Livre

para falar de qualquer tema. Dessa forma, “Poética”, assim como “Os sapos” (*Carnaval*, 1919), soa como um grito de libertação. Grito que, na verdade, perpassa todo o livro *Libertinagem*, desde seu título, pois *libertinagem* aqui não tem o significado associado à “prática do libertino”, mas sim, a uma “irreverência com relação a dogmas e crenças oficialmente aceitos”,³ uma vez que o próprio Bandeira, ao comentar o seu livro anterior (*O ritmo dissoluto*), afirma que nele alcançou uma “completa liberdade de movimentos” e complementa: “liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*” (1984, p. 75). Ou, como disse Ribeiro Couto, “libertinagem de temas, de matéria. Total liberdade” (apud JUNQUEIRA, 2003, p. 89). Ao comentar *Libertinagem* na sua *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi afirma que o livro apresenta “um fortíssimo anseio de liberdade vital e estética” (2006, p. 363).

Passemos agora à análise do poema. Primeiramente, faremos o exame do plano do conteúdo, indo em seguida ao plano da expressão, procurando destacar, sempre que possível, as relações existentes entre esses planos. Procuramos verificar quais as estratégias utilizadas na construção do sentido nesse poema e, para tanto, iniciaremos abordando o nível narrativo, conforme o percurso gerativo do sentido (GREIMAS; COURTÉS, 1983). Observamos que há um enunciado no qual um sujeito estava em conjunção com um objeto de valor não desejável (o *lirismo comedido, bem comportado, namorador*, etc.) e em disjunção com o objeto de valor desejável (o *lirismo dos loucos, dos bêbados*, etc.). Os valores não desejados são aqueles que estão de acordo com um destinador-manipulador (GREIMAS; COURTÉS, 1983) representável aqui pela “poesia tradicional”. Ao dizer que está farto de determinado tipo de lirismo, o sujeito rompe com o contrato antes estabelecido com tal destinador e passa a responder à manipulação de um novo destinador, qual seja, a “poesia modernista”. Passa, portanto, a *querer-estar* em conjunção com um novo objeto de valor: o lirismo no qual estão inscritos os valores que lhe foram sugeridos pelo seu novo destinador. A expressão *Abaixo os puristas* nos faz perceber a presença de mais um actante, ou seja, de um anti-sujeito (*os puristas*). Quando rompe o contrato com o primeiro destinador, o sujeito opera uma transformação, pois passa da conjunção com determinado objeto de valor para a disjunção. Como o sujeito do fazer é igual ao sujeito do estado (S1=S2), trata-se de uma *renúncia* (BARROS, 2001). Isto é, ocorreu uma *pri-*

3 Conforme o dicionário *Houaiss*.

vação reflexiva, pois o sujeito abriu mão do objeto. A partir do momento em que o sujeito anuncia querer outro objeto, o poema não apresenta mais nenhuma ação, nenhum fazer que repare a sua falta. O sujeito, portanto, mantém-se como um sujeito *virtual*, que *quer ser ou fazer algo*. Em termos passionais, temos, numa primeira fase, um sujeito da *liberalidade* ou do *desprendimento*, uma vez que ele *quer-não-estar* em conjunção com o objeto de valor (neste caso, o *lirismo comedido*), e um sujeito da *revolta*, ou seja, um sujeito que se volta contra os valores de seu destinador. Em seguida, o que figura é um sujeito do *desejo*, ou seja, aquele que *quer-estar* em conjunção com o objeto (ou seja, o *lirismo livre*). O quadrado semiótico que representa tais posições modais seria o seguinte:

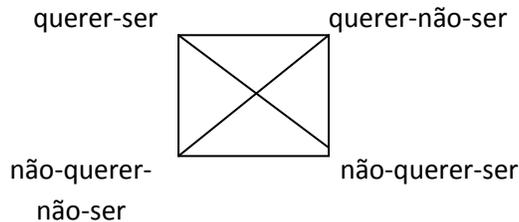


Figura 1 - Quadro semiótico: querer-ser

No que diz respeito à continuidade *versus* descontinuidade (TATIT, 2001, p. 177), o sujeito, ao propor uma ruptura com os valores preestabelecidos e acolher, logo em seguida, novos valores, está afirmando a *descontinuidade*. Em primeiro lugar, ele propõe uma “parada da continuação”, mas ao afirmar os novos valores que agora *quer*, ele finaliza o percurso afirmando uma “continuação da parada” e inserindo-se, em termos tensivos, numa área de *retenção*, conforme o quadrado semiótico a seguir:

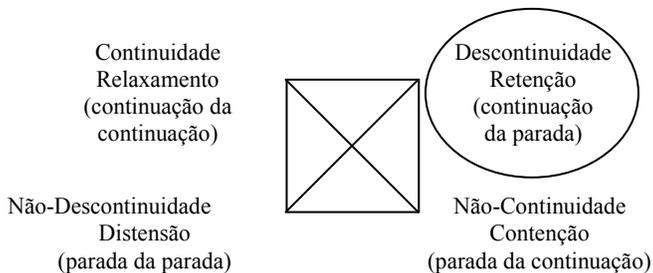


Figura 2 – Continuidade versus descontinuidade

A ruptura proposta vai ao encontro de um dos ideais no movimento modernista que, nas palavras de Mário de Andrade, era uma *estética renovadora*. Segundo ele:

O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional (...). (1980, p. 258).

Cabe ainda ressaltar que, ao caracterizar os dois tipos de lirismo, o sujeito acaba fazendo uma avaliação de cada um deles, passando, portanto, à condição de um destinador-julgador, que sanciona positivamente um tipo de lirismo e negativamente o outro. O tipo de lirismo que recebe a avaliação negativa chega até mesmo a ser considerado pelo sujeito como um não-lirismo ou como um lirismo *mentiroso*. Ao negar um determinado lirismo e afirmar o outro, dizendo em seguida *De resto não é lirismo*, o narrador (que, no nível narrativo, conforme acabamos de mencionar, assume também o papel de julgador) desmascara o lirismo negado, dizendo que ele nem ao menos é lirismo. Se arrolarmos aqui as modalidades veridictórias (GREIMAS; COURTÉS, 1983), podemos dizer que esse lirismo negado é da ordem da *mentira*, pois *parece* lirismo, mas *não é*:

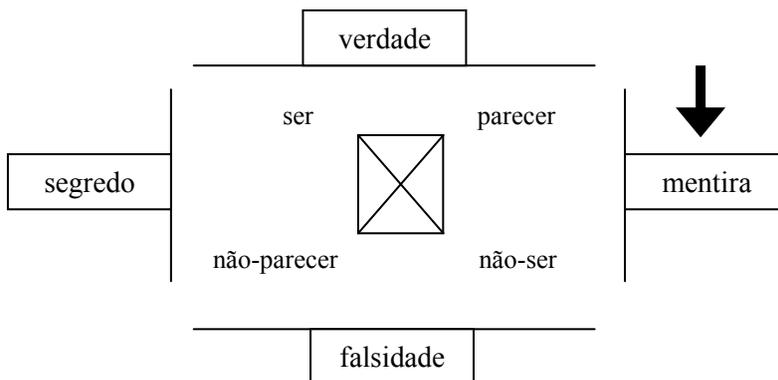


Figura 3 – Modalidades veridictórias

A análise do nível discursivo nos mostra que, no âmbito da sintaxe discursiva (Cf. FIORIN, 2005, p. 55), há uma debragem enunciativa, que

inscreve no enunciado um narrador em primeira pessoa, como podemos ver pelo uso dos verbos em primeira pessoa (*estou, quero*). A debreagem enunciativa não é apenas da categoria de pessoa, mas também da categoria de tempo; o “agora” é dado pela utilização dos verbos no presente do indicativo.

Ao final do poema, no último verso, ocorre uma debreagem enunciativa de segundo grau, indicada pelo uso do travessão. Ocorre, pois, a inclusão de um interlocutor. Na verdade, narrador e interlocutor designam a mesma pessoa no discurso, porém em duas instâncias enunciativas distintas. Esse recurso, ao lado do fato de esse verso ser o último do poema, confere um destaque ao verso, que reitera e reforça o que estava sendo dito. Ele acaba por resumir ao mesmo tempo em que conclui decisivamente qual é o tipo de lirismo desejado: o lirismo que é libertação.

Ainda no mesmo nível analítico, passemos ao estudo da semântica discursiva (FIORIN, 2005, p. 88). Constatamos que o tema principal desse texto é o “fazer poesia”, o que fica evidente desde o seu título, dado que *poética* é “o estudo da criação poética em si mesma” (ARISTÓTELES apud KOSHIYAMA, 1996, p. 83). Ao longo do texto o narrador enumera características disfóricas ou eufóricas para a poesia, representada aqui pelo lexema *lirismo*, que aparece doze vezes. As características disfóricas são introduzidas por expressões como *estou farto, abaixo e de resto não é*, que “acentuam o caráter contestatório do poema” (BRANDÃO, 1987, p. 22). O poema pode ser dividido em blocos, sendo que em cada um deles determinadas figuras se agrupam formando um percurso figurativo. Dessa forma, o primeiro percurso figurativo observado é aquele composto por *comedido, bem comportado, funcionário público, livro de ponto, expediente, protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor*. Esse é o percurso figurativo do “ajustado e rotineiro” (BRANDÃO, 1992, p. 124). Já as figuras *dicionário, puristas, barbarismos universais, sintaxes de exceção e ritmos inumeráveis* compõem o percurso figurativo do purismo de linguagem. No bloco que se inicia com o verso “*Estou farto do lirismo namorador*”, os termos *namorador, político, raquítico e sífilítico* formam o percurso figurativo do lirismo interesseiro. Por fim, o último bloco com características disfóricas é aquele que contém as figuras *contabilidade, tabela de cossenos, secretário do amante exemplar, modelos de cartas*, que compõem o percurso figurativo da mecanização ou do excesso de rigidez formal, no sentido da utilização de moldes preestabelecidos. Observamos, ainda, que neste último bloco são expandidas tanto a série do “lirismo rotineiro”, quanto a do “lirismo interesseiro”. O poema sugere

que há, na poesia disforizada, uma poderosa conexão com a tradição, o que não permite a experimentação de novas formas artísticas.

Os quatro percursos figurativos apontados estão, na verdade, interligados, remetendo a um único tema que é o da opressão. Todas as figuras remetem, de alguma forma, a um tipo de aprisionamento. O lirismo associado a tais figuras é um lirismo oprimido, preso a comportamentos, formas, modelos, convenções, etc. De acordo com Brandão (1987, p. 23), esse poema “recusa as manifestações líricas que se caracterizam seja pela contenção, pela disciplina ou por estarem a serviço exclusivo de interesses outros”. Por outro lado, na penúltima estrofe, as figuras *loucos*, *bêbedos* e *clowns de Shakespeare* formam o percurso figurativo da liberdade – corroborado pelo último verso: *Não quero mais saber do lirismo que não é libertação* –, uma vez que esses papéis não estão presos às convenções sociais. Basta lembrar que os bêbedos e loucos usufruem de certa licença para fazer qualquer coisa sem censura. Temos, pois, dois percursos figurativos em oposição que recobrem dois temas antagônicos: a opressão e a liberdade do “fazer poético”.

Voltando ao adjetivo *pungente* (verso 18), uma consulta ao dicionário *Houaiss* nos revelou as seguintes acepções (grifo nosso):

1. Que tem a ponta rígida e aguçada, capaz de ferir, perfurando; pontiagudo.
2. Que provoca dor viva, aguda, penetrante, cáustica; lancinante.
3. Derivação por metáfora: que afeta e/ou impressiona profundamente o ânimo, o sentimentos, as paixões; muito comovente.
4. Derivação por metáfora: que desperta sensação física aguda, penetrante.
5. Derivação por metáfora: que provoca no paladar sensação forte, picante, azeda, amarga ou afim.

As palavras que grifamos acima constituem, todas, figuras de *intensidade* (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001). No mais, interessa-nos particularmente a definição de número 3. Através dela, fica claro que, para o enunciador de nosso texto, a poesia deve “tocar a alma”. O lirismo *pungente* é aquele capaz de comover, de provocar os sentimentos. E a poesia só pode atingir essa pungência se for livre. O gráfico da correlação entre extensidade e intensidade pode nos ajudar a compreender tal relação. *Pungente* corresponde a um “mais” no eixo da intensidade, que é onde se encontra a valoração. Um “mais” em tal eixo corresponde a outro “mais” no eixo da

extensidade que aqui chamaremos de “liberdade formal e temática”. O “lirismo verdadeiro”, segundo “Poética”, se encontra na área onde se juntam o máximo da pungência e o máximo da liberdade formal e temática. Ao contrário, quanto menor for a liberdade, menor será o valor e estará configurado o “não-lirismo”. Vejamos:

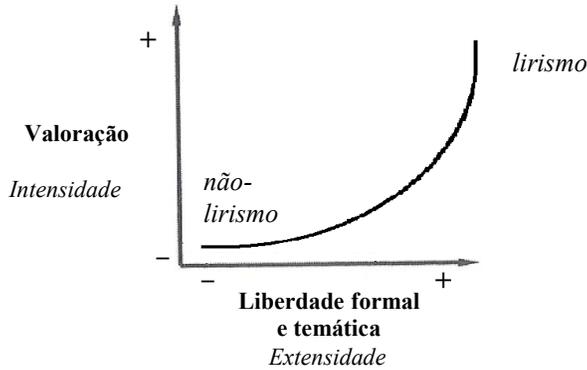


Figura 4 – Lirismo *versus* não-lirismo

Essa análise vai ao encontro do que diz Jozef (1989, p. 91), ao afirmar que Bandeira pretende a “libertação da inspiração poética dos entraves temático-formais”.

É interessante, ainda, observar que, além de vocábulos relacionados estritamente ao universo poético ou linguístico, encontramos outra isotopia que tem como traço principal o /humano/. Muitos substantivos e adjetivos do poema referem-se a uma atividade ou comportamento humano. Sabemos, porém, que o texto não é sobre a vida e os tipos de homens, pois essas palavras e expressões estão associadas ao lirismo, ou seja, é de poesia que fala o texto. É a própria palavra *lirismo* (bem como o título *Poética*), que é a chave para que o enunciatário já “entre” no texto pensando neste como um tratado de poesia.

Ainda sobre os tipos humanos, os que aparecem disforicamente e remetem à opressão são justamente aqueles que vivem de alguma forma presos às regras e valores convencionais (o *funcionário público*, o *sr. diretor*, o *secretário*). Ao contrário, os tipos euforizados são, conforme já mencionamos, aqueles que vivem com mais liberdade e rompem com as convenções. Sobre estes últimos, Brandão (1987, p.27) afirma:

Todos eles representam manifestações espontâneas, impulsos sem repressão nem censura. Cada um, a sua maneira, rompe com as regras sociais preestabelecidas: de sanidade (o louco), de boa conduta (o bêbado), de seriedade (o palhaço).

Diante do que foi exposto até aqui, percebemos que o poema euforiza um lirismo livre, uma poesia “livre das amarras” e propõe uma ruptura (conforme comentamos quando da análise do nível narrativo) com a poesia dita tradicional. A crítica de “Poética” se dirige mais especificamente à poesia parnasiana e pós-parnasiana (cujos preceitos principais eram o purismo, a supervalorização das formas, a perfeição) e à poesia romântica, visto que:

O lirismo namorador / raquítico / sífilítico compõe um conjunto que tem sua referência na temática romântica. O poeta questiona aqui alguns dos motivos mais utilizados por nossos românticos, o amor inconsequente, o patriotismo, o estado doentio. (BRANDÃO, 1987, p.24)

A partir da análise dos níveis narrativo e discursivo, podemos depreender a categoria semântica básica que está no nível fundamental. Na verdade, são duas as categorias de base nesse texto: Opressão *versus* Liberdade e Integração *versus* Transgressão, sendo Transgressão e Liberdade os polos afirmados e Integração e Opressão os negados, conforme o quadrado semiótico abaixo:

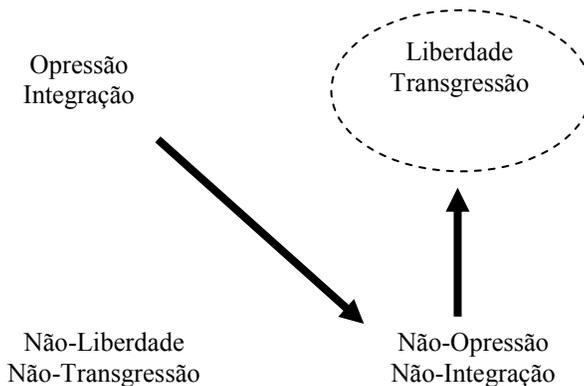


Figura 5 – Quadrado semiótico: opressão *versus* liberdade

As várias relações que observamos nesse texto, nos três níveis do percurso gerativo do sentido, podem ser homologadas, conforme se vê no quadrado semiótico a seguir:

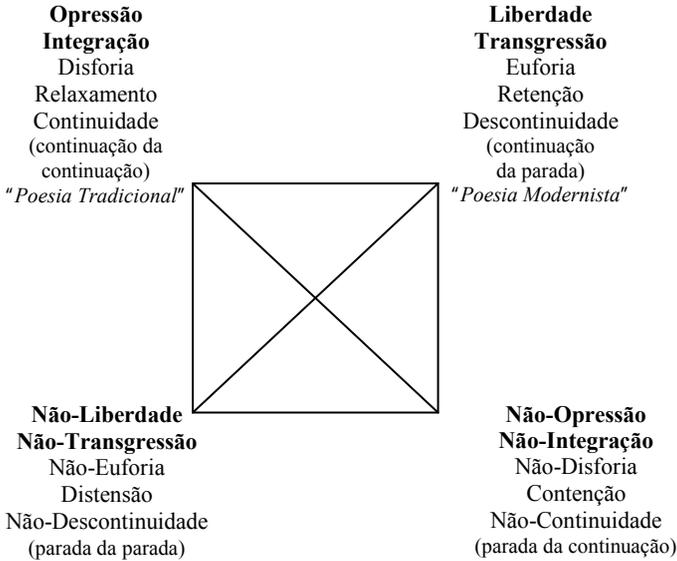


Figura 6 – Quadrado semiótico

Adotando uma postura crítica com relação à poesia “tradicional”, o enunciador acaba por valorizar o seu contrário. Levando em consideração, neste momento, os estudos de Fontanille e Zilberberg (2001) acerca do *valor*, podemos associar o lirismo valorizado (a poesia modernista) ao regime da *participação*, que tem por operador a *mistura* – valorizando, assim, uma poética mais livre e diversificada – em oposição à valorização da poesia “tradicional” do raro, do puro, associada ao regime da *exclusão*, que tem por operador a *triagem*. Podemos visualizar melhor tais relações através do quadro abaixo:

	Valores de absoluto	Valores de universo
Regime	Exclusão	Participação
Operadores	Triagem/Fechamento	Mistura/Abertura
Benefícios	Concentração	Expansão
	Poética “tradicional”	Poética “modernista”

Figura 7 – Valores de absoluto e valores de universo

Assim, o poema nega os *valores de absoluto*, ao passo que afirma os *valores de universo*. A valorização da poesia tradicional pode ser representa-

da pelo gráfico a seguir, onde a um “mais” no eixo da intensidade (valorização) corresponde um “menos” no eixo da extensidade e vice-versa. Esse tipo de correlação é chamado de *inversa* e quanto mais se avança em direção ao “menos”, aos valores de absoluto, maior é a valorização:

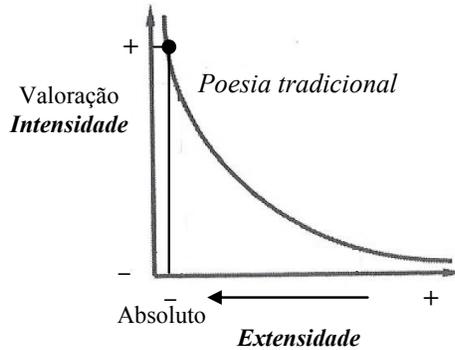


Figura 8 – Poesia tradicional

Por outro lado, a valorização da poesia modernista – que tende para o “misturado”, para o universal, para o diverso – é dada através de uma correlação chamada *conversa*, onde um “mais” no eixo da intensidade pede um outro “mais” no eixo da extensidade. Quanto mais se avança em direção ao “mais” (ao universal), maior é o valor, conforme podemos ver no seguinte gráfico:

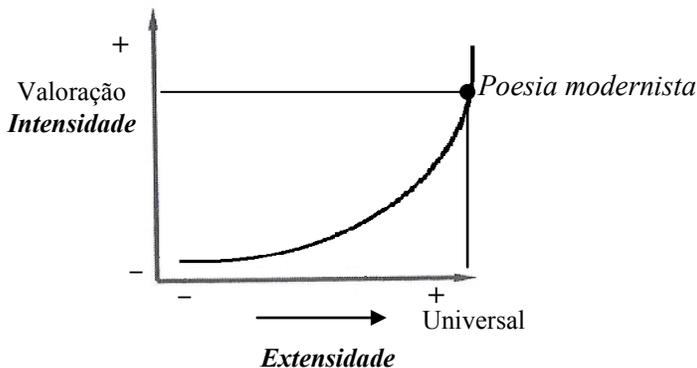


Figura 9 – Poesia modernista

Apesar de esse “eu” professar uma lógica da inclusão, da heterogeneidade (*Todas as palavras, Todas as construções, Todos os ritmos*), suas “reivindicações” encontram-se dentro de uma lógica da triagem, no que se

refere aos lirismos a serem descartados, excluídos (*lirismo comedido, lirismo raquítico, lirismo namorador*, etc.). Ou seja, para carregar a bandeira de uma poética que admite a participação, ele permanece no regime da exclusão, ao *excluir o exclusivo*.

Gostaríamos, ainda, de tecer um breve comentário acerca da aspectualidade em “Poética”. Considerando o que afirma Zilberberg (apud TATIT, 2001, p. 49), ao sustentar que a aspectualidade “conteria apenas valores demarcatórios, ou de ‘limite’ (‘saliências’) e valores segmentais ou de ‘gradação’ (‘passâncias’)”, verificamos que, em “Poética”, estão presentes os valores de limite, como se pode ver principalmente pela expressão *Estou farto*, presente muitas vezes ao longo do poema e que remete a um aspecto terminativo. Por outro lado, se considerarmos que, ao propor a ruptura com as poéticas vigentes, o sujeito também anuncia que *quer* outros valores em troca, podemos afirmar que o aspecto é incoativo, pois uma ação vai começar. O aspecto é o ponto de vista sobre um processo e “Poética” apresenta dois deles: um que está ao fim e um que está por começar. A mesma coisa acontece se observarmos separadamente o verso *Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo*, onde estão presentes duas ações: uma *que para* (aspecto terminativo) e uma que se inicia – *vai averiguar* – (aspecto incoativo).

Finda a análise do plano do conteúdo, concentraremos nossa atenção nas questões referentes ao plano da expressão, a fim de proceder a uma descrição deste e, quando possível, relacioná-lo ao plano do conteúdo. Assim como todos os poemas de *Libertinagem*, “Poética” é composto de versos livres. São 20 versos, de variados comprimentos, que se organizam em algumas estrofes, também divididas irregularmente. A primeira estrofe é composta de três versos, de tamanhos bastante distintos: 8, 11 e 38 sílabas cada um. Os três expõem características do lirismo que está sendo apresentado. O primeiro traz um adjetivo (*comedido*), o segundo, uma locução adjetiva (*bem comportado*) e o terceiro utiliza a expressão *funcionário público*, junto com todas as suas características, para qualificar o *lirismo*. Notamos, ainda, neste último verso, a aliteração do [p] justamente nesta sequência sem vírgulas: *público / ponto / expediente / protocolo / apreço*. Além disso, vemos que os elementos da série presente nesse verso não estão separados por vírgula, como estariam normalmente. Essa ausência de vírgulas marca a adoção de uma estética modernista, habituada desde *Alcools* (APOLLINAIRE, 1971) a infringir ou até abolir a

pontuação. Em segundo lugar, ela pode ser lida como aceleração, que indica a exasperação desse enunciador, que “desabafa” seu descontentamento com a poética tradicional num só impulso, contrapondo-se, já aí, ao “comedido” e “bem comportado”.

Os três versos juntos formam uma única proposição, um período composto por três elementos coordenados. Nos dois primeiros versos, vemos uma semelhança sonora entre as duas palavras finais: ambas são adjetivos, ambas são paroxítonas e ambas começam e terminam com sons semelhantes: *comedido* – *comportado*. Ao compor um verso tão longo quanto o último – com uma métrica totalmente distinta das que a tradição utilizava – o enunciador mostra que não tem comedimento⁴ e vai, assim, ao encontro do que afirma quando diz estar farto do lirismo comedido. Dessa forma, o plano da expressão corrobora e reforça o que se diz no plano do conteúdo.

Aparece, em seguida, um verso isolado, mas que retoma a ideia da primeira estrofe e até mesmo repete o início do primeiro verso (*Estou farto do lirismo*). Desta vez, porém, não há apenas um adjetivo ou locução adjetiva qualificando *lirismo*, mas sim, uma oração subordinada inteira (*que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo*). Este verso é formado por 30 sílabas, mas se fosse dividido em três partes, teria três partes iguais, como se fossem três versos decassílabos:

Es / tou / far / to / do / li / ris / mo / que / pá / ra
e / vai / a / vê / ri / guar / no / di / cio / ná / rio
o / cu / nho / ver / ná / cu / lo / de um / vo / cá / bu / lo.

Não podemos deixar de reparar na semelhança sonora entre as palavras *vernáculo* e *vocábulo*, que formam uma rima interna ao verso.

Ainda com relação a esse verso, o fato de ele ser dividido em três partes remete a outras séries de três que permeiam todo o poema, conforme vemos a seguir:

4 Considerando uma das acepções de *comedimento*, dada pelo dicionário *Houaiss*: “moderação determinada pelas exigências das circunstâncias, dos deveres, dos usos; continência”.

5 Os três elementos desta série são, ainda, seguidos por “sobretudo” e um outro sintagma (adjetival e preposicionado).

	versos	nome	adjetivo ou locução adjetiva
série 1	1	lirismo	comedido
	2	lirismo	bem comportado
	3	lirismo	funcionário público

	versos	pronome indefinido	sintagma nominal⁵
série 2	6	todas	as palavras
	7	todas	as construções
	8	todos	os ritmos

	versos	adjetivo (proparoxítono)
série 3	10	político
	11	raqúitico
	12	sifilítico

	versos	nome	complemento nominal
série 4	17	lirismo	dos bêbados
	18	lirismo	dos bêbados ⁶
	19	lirismo	dos clowns de Shakespeare

Também o verso de número quinze, ao descrever o que seria o “não-lirismo”, pode ser dividido em três partes. Ele diz que o “não-lirismo” será: **1. contabilidade; 2. tabela de cossenos; 3. secretário do amante exemplar [...].**

Cada uma dessas séries encontradas no plano da expressão tem uma correspondência no plano do conteúdo. Vejamos:

verso ou série	plano do conteúdo
verso 4	purismo de linguagem
verso 15	mecanização; excesso de rigidez formal
série 1	ajustado e rotineiro
série 2	poética livre; lirismo livre
série 3	lirismo interesseiro
série 4	poética livre; lirismo livre

Voltando ao quinto verso, verificamos que ele também aparece sozinho visualmente, mas está intimamente ligado à estrofe que segue, pois

⁶ Antes do complemento nominal há dois adjetivos: *O lirismo difícil e pungente dos bêbados.*

os três versos de tal estrofe (que estão coordenados) são sua continuação. Esses quatro versos formam um bloco (conforme já vimos durante a análise do plano do conteúdo) e constatamos que da primeira parte para esta há uma mudança de tom. Os quatro primeiros versos introduzem o tema e têm um tom melancólico, “cansado”. Já este segundo bloco apresenta um tom mais exaltado e lembra um manifesto. Quanto à métrica, o verso que está isolado possui 5 sílabas (redondilha menor) e esse é um fato interessante, pois tal métrica, que foi muito utilizada tradicionalmente, aparece justamente no verso que introduz o bloco de ideias contra as características tradicionais da poesia. Os demais versos possuem, respectivamente, 18, 16 e 14 sílabas. Também nessa estrofe há um paralelismo na construção, pois os três versos têm a mesma estrutura sintática e se iniciam por “*todos/as*” (fato já indicado quando mostramos as séries existentes).

A próxima estrofe é formada por cinco versos e apresenta algumas singularidades. Além de ser a maior em número de versos, é a única que possui versos compostos por uma só palavra, sempre um adjetivo proparoxítono e com o mesmo final, sendo também a única vez que ocorre uma rima em todo o poema, usada, segundo Koshiyama (1996, p. 89), “de um modo irônico”. A separação desses adjetivos em três versos diferentes dá uma maior ênfase à ideia que se quer passar. No último verso, mais uma vez, existe uma oração subordinada qualificando o *lirismo* (*que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo*), da mesma maneira que ocorreu no verso 4.

Na estrofe seguinte, há apenas dois versos, um de sete sílabas (redondilha maior) e outro de 50 sílabas. Percebemos também uma grande recorrência de sons nasais (consoantes e vogais) no último verso: *contabilidade / cossenos / amante exemplar com cem modelos / maneiras / mulheres* e mais uma vez aparece uma enumeração sem vírgulas. Voltando à questão da extensão do verso, na verdade, tanto esse verso quanto os outros de tamanho bastante grande podem ser vistos como pequenos trechos em prosa dentro dos poemas. É como se o poeta quisesse mostrar que o lirismo *livre* pode ser expresso por qualquer forma, por qualquer gênero. Poemas desse tipo, com esses versos “em prosa”, ocorrem ao longo de todo o livro *Libertinagem* – como em “O Cacto” e “Camelôs” – e também em outros momentos no decorrer da obra de Bandeira, como, por exemplo, nos poemas “Jacqueline”, do livro *Estrela da manhã* e “Nova poética”, do livro *Belo Belo*. Transcrevemos a seguir trechos dos poemas supracitados:

1. “(...)

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.

O cacto tombou atravessado na rua,

Quebrou os beirais do casario fronteiro,

Impediu o transito de bondes, automóveis, carroças,

Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a

[cidade de iluminação e energia:

— Era belo, áspero, intratável.”

(O Cacto)

2. “(...)

Alegria das calçadas

Uns falam pelos cotovelos:

— “O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um pedaço de
[banana para eu acende o charuto. Naturalmente
[o menino pensará: Papai está malu...”

(...)”

(Camelôs)

3. “(...)

Houve tempo em que olhei para os teus retratos de menina como olho
[agora para a pequena imagem de Jacqueline morta.

Eras tão bonita!

Eras tão bonita, que merecerias ter morrido na idade de Jacqueline

— Pura como Jacqueline.

(...)”

(Jacqueline)

4. (...)

O poema deve ser como a nódoa de brim:

Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

Sei que a poesia é também orvalho.

Mas este fica para as meninas, as estrelas alfas, as virgens cem por
[cento e as amadas que envelheceram sem maldade.

Além disso, lembremos-nos de que Bandeira é também bastante conhecido pela composição de “poemas em prosa”, tais como “Lenda Brasileira” e “Noturno da Rua da Lapa”, também de *Libertinagem*.

A próxima estrofe é a que fala sobre o lirismo desejado. Até o momento todos os “blocos” foram introduzidos por negações (*Estou farto...*, *Abaixo...*, *Estou farto...*, *De resto não é...*) e agora é a única vez no poema em que há uma afirmação: *Quero antes...* A métrica continua irregular e, assim como na primeira estrofe, há a repetição da palavra *lirismo* em todos os versos, numa estrutura paralela.

Por fim, o último verso vem também sozinho. Para falar que o que deseja é o lirismo que é libertação, o poeta volta a utilizar a negação (uma negação dupla), o que reforça a ideia de que o que se quer é apenas o *lirismo libertação*. Acerca da importância de tal negação nesse último verso, citamos Brandão (1987, p. 28):

A palavra lirismo é, a um só tempo, objeto de ‘Não quero mais saber (do)’ e sujeito de ‘(que) não é libertação’. A dupla negação projeta para fora de si o seu oposto positivo, sem perder, contudo, a raiz da negatividade que o alimenta. Do interior da negação surge a forma ambicionada (...). Atualizar a forma sugerida, isto é, dizer, por exemplo, que o último verso do poema tem o sentido de ‘Apenas quero o lirismo que é libertação’ seria eliminar aquilo que ele tem de mais significativo, que é sua insatisfação, sua incompletude...

Considerações finais

O estudo semiótico que fizemos de “Poética” mostrou-se bastante proveitoso, permitindo-nos realizar uma descrição minuciosa dos seus planos da expressão e do conteúdo, trazendo, ainda que modestamente, novas luzes para a avaliação da obra poética de Manuel Bandeira.

A partir dos elementos expostos, é possível afirmar que em “Poética” há uma convergência entre expressão e conteúdo, uma vez que o que se *diz* em uma dessas faces é o que se *faz* na outra. O poeta segue no próprio poema o que ele preconiza: usa imagens cotidianas e um vocabulário simples, além de compor o poema com uma “liberdade de formas”, isto é, com divisão irregular entre estrofes, versos livres, ritmo irregular, versos “muito longos”. Portanto, o próprio poema apresenta, no plano da expressão, os preceitos indicados no plano do conteúdo.

ALMEIDA, Dayane Celestino de. “Poética”, by Manuel Bandeira: a semiotic analysis. **Revista do Gel**. São Paulo, v. 6, n. 2, p. 140-159, 2009.

ABSTRACT: *Throughout his career, Manuel Bandeira wrote some poems that talk about “making poetry”, saying either what the poetry is for or how it should be. This paper presents an analysis of one of these poems – “Poética” – from the perspective of French Semiotics.*

KEYWORDS: *Semiotics. Poetry. Manuel Bandeira. Greimas.*

Referências

APOLLINAIRE, Guillaume. **Alcools**. Paris: Larousse, 1971.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: _____. **Obra imatura**. São Paulo: Itatiaia, 1980.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2001.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Poética e vida em Bandeira. In: LOPES, Telê Porto Ancona (Org.). **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

_____. **Poemas sobre a poesia na literatura brasileira**. 1992. Tese. (Livre-Docência em Literatura Brasileira) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Tradução Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JOZEF, Bella. Manuel Bandeira: lirismo e espaço mítico. In: SILVA, Maximiano de Carvalho (Org.). **Homenagem a Manuel Bandeira: 1986-1988**. Niterói: Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha/Presença Edições, 1989.

JUNQUEIRA, Ivan. **Testamento de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

KOSHIYAMA, Jorge. Vida e poesia: à escuta do outro. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1969.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.