

# Um Exercício de Análise

*Maria Lúcia de Barros Camargo Andaló \**

"Peregrinação"

Bandeira, Manuel. "Estrela da Tarde",  
*Poesia Completa e Prosa*, Rio, Aguilar  
1974, p. 326.

Quando olhada de face, era um abril.  
Quando olhada de lado, era um agosto.  
Duas mulheres numa: tinha o rosto  
Gordo de frente, magro de perfil.

Fazia as sobranceiras como um til;  
A boca, como um o (quase). Isto posto,  
Não vou dizer o quanto a amei, nem gosto  
De me lembrar, que são tristezas mil.

Eis senão quando um dia . . . Mas, caluda!  
Não me vai bem fazer uma canção  
Desesperada, como fez Neruda.

Amor total e falho . . . Puro e impuro . . .  
Amor de velho adolescente . . . e tão  
Sabendo a cinza e a pêssego maduro . . .

Neste estudo, mero exercício de análise, procuramos levantar alguns aspectos que nos pareceram importantes, especialmente a nível material do poema, utilizando os conceitos de acoplamento <sup>1</sup> e de procedimento estilístico <sup>2</sup>. Muitos outros aspectos igualmente importantes não foram mencionados, pois o nosso objetivo era meramente explorar alguns níveis, inclusive com o objetivo de exemplificar, didaticamente, um tipo de análise. Vamos a ela.

---

\* Professora Assistente do DLLV.

Inicialmente, chama-nos a atenção uma regularidade no poema, dada pela forma escolhida: o soneto. Forma fixa eleita pelos autores clássicos, um soneto se compõe de dois quartetos e dois tercetos, com versos decassílabos acentuados na 6ª e 10ª ou 4ª, 6ª e 10ª sílabas. E este não foge à regra, inclusive quanto à rima regular, obedecendo ao esquema: ABBA ABBA CDC EDE.

Nesse nível (o da rima), é interessante observar que, na 1ª estrofe, há um acoplamento: as quatro palavras que compõem o esquema rimático pertencem a 2 campos semânticos: abril/agosto/rosto/perfil (meses do ano/face). Além disso, as palavras “abril” e “agosto”, além de pertencerem ao mesmo campo semântico estão em posições equivalentes, pertencendo, ambas, a estruturas paralelas. Há aqui o que Levin<sup>3</sup> chama de convergência: intersecção de um componente semântico com um componente posicional, sendo que estas duas convergências se relacionam formando o acoplamento. É, noutra terminologia, a realização da linguagem em sua função poética: o paradigma se projetando sobre o sintagma (como diz Jakobson<sup>4</sup>).

Estruturas paralelas também aparecem no último verso da primeira estrofe:

“Gordo de frente,/magro de perfil”.

Aqui também encontramos o mesmo processo de acoplamento: palavras equivalentes semanticamente em posições equivalentes e que se relacionam. Na última estrofe também ocorrem paralelismos e convergências formando acoplamentos:

“Amor total e falho

(mesmo campo semântico  
posições equivalentes)

puro e impuro

de velho adolescente

(mesmo campo semântico, mas sem equivalência  
posicional; apenas, como os anteriores, refere-se  
ao substantivo amor)

Quanto ao padrão métrico decassilábico, encontramos, no verso 6, uma ruptura bastante significativa: é um verso de 11 sílabas. Esta quebra

do “pattern” evidencia um procedimento estilístico<sup>5</sup> que parece reger todo o poema. É neste verso que encontramos a passagem, ao nível do conteúdo, da descrição da mulher para os sentimentos do poeta. É uma mudança de perspectiva. A divisão entre estas duas partes do poema se faz no parêntese. Também a partir desse verso há uma mudança nas estruturas utilizadas: até o parêntese do 6º verso, inclusive, temos uma descrição feita por metáforas e comparações inusitadas num poema aparentemente clássico; a partir do parêntese, encontramos o uso de clichês. Também quanto ao ritmo, este é um verso marcado: a frase parentética “(quase)” provoca uma pausa excessiva, destacando-se dos outros versos e confirmando as rupturas já mencionadas. Apenas quanto à rima parece não haver ruptura, nem neste verso.

Ainda a nível fonológico, os sons utilizados nas palavras do verso 6, através do grande número de “os” (reforçado pelos “um”) configuram, *materialmente*, a descrição que o autor faz da “boca” citada. Quando dizemos “A boca é como um o”, as vogais fechadas nos obrigam a *realizar* a “boca em o”, porém não perfeitamente, pois a vogal aberta em “(quase)” desfaz, por momentos, o arredondamento da boca, o qual é logo retomado na seqüência de “os” em “Isto posto”, voltando-se assim ao padrão inicial do verso. Neste fato podemos perceber duas coisas:

- 1º) a evidência, mais uma vez, da função poética da linguagem, através do “trabalhar a linguagem”, em que o significado se materializa, se iconiza, por meio do significante, pois o “quase” se materializa no verso. Estas relações sonoras criam um objeto de linguagem e com linguagem.
- 2º) a quebra do padrão métrico e sonoro através da frase parentética o que nos dá um procedimento estilístico — há a inserção de um elemento inesperado num “pattern” — contexto + contraste.

“A boca como um o (quase). Isto posto  
contexto                      contraste + contexto

Esse procedimento é reforçado ao nível sintático-semântico, pois o “quase” desmancha a comparação e é um elemento de baixa previsibilidade, pois a comparação deveria parar no “o”. Este verso possui esse contraste interno e, ele próprio, contrasta, na métrica, com o padrão decassilábico do texto. É um verso marcado.

O processo estilístico que ressalta neste verso aparece em todo o poema dando-nos assim a unidade do texto.

Partindo do vocábulo empregado, encontramos rupturas em relação ao que se esperaria num soneto:

- comparações: do rosto com abril e agosto  
das sobrelhas com til  
da boca com o
- palavras “vulgares” na descrição do rosto feminino: gordo  
(inclusive em antítese) magro
- uso de clichês: “Não vou dizer o quanto a amei”  
“Nem gosto / de me lembrar”  
(enjambement chama a atenção)  
“São tristezas mil”  
“Eis senão que um dia” e outros.

Estes são exemplos dos contrastes em relação ao contexto soneto e em relação aos próprios versos em que aparecem, contrastes que regem o poema, dando-lhe, por inteiro, um procedimento estilístico.

Isto se nota também em outras partes do poema: — no verso 9, por exemplo, a expressão “Mas caluda!”, empregada após reticências, corta o fluxo de pensamento desenvolvido no clichê que a antecede e que lhe serve de contexto.

— nos versos 10 e 11, reforça-se a idéia de rompimento com os padrões clássicos de um soneto amoroso, pela admissão de não ficar bem ao poeta fazer uma canção de amor desesperada, noção que se evidencia ainda mais pelo “enjambement” existente entre estes 2 versos. É a tematização do próprio fazer poético.

Na última estrofe também encontramos contrastes semânticos: total/falho, puro/impuro; velho/adolescente; sabendo a cinza/sabendo a pêssego maduro. Esses contrastes são reforçados pela estrutura em acoplamento, como já mencionamos, dando grande força aos elementos que se opõem mas se completam, numa relação dialética.

Como já dissemos, podemos reafirmar que este poema está organizado em função de procedimento estilístico que lhe confere organicidade. Em todo ele, partindo do geral para o particular (soneto/versos) há padrões rompidos.

Este fato nos remete à própria proposição do modernismo: romper com os ditames clássicos da poética. Bandeira é um modernista e nos dá, nesse poema, uma visão humorística da figura feminina e do amor, através

dos procedimentos estilísticos. Os contrastes configuram o contraste maior da mulher — o feminino cai de seu pedestal e torna-se prosaico; o sofrimento amoroso deixa de ser cantado desesperadamente em prosa e verso, para se tornar um elemento apenas a ser sentido e vivido — não apenas bem-dito.

Poderíamos dizer também que no último terceto há um certo lirismo que aparece nos procedimentos estilísticos dos dois 1<sup>os</sup> versos, mas que também é rompido com a expressão “pêssego maduro” a qual retoma a metáfora do primeiro verso, por pertencerem ambas ao mesmo campo semântico: abril (outono/frutos) e pêssego maduro (fruto, produto do outono). Estabelece-se assim o círculo e a unidade rompida pelo verso 6.

Além disso, as reticências que insistentemente se introduzem no último terceto (embora já anunciadas no verso nove), além de darem uma ponta de ironia ao lirismo, colocam a abertura necessária para a instauração da circularidade, ad infinitum.

Ainda haveria muito que dizer...

## Notas

- 1 — cf. Levin, Samuel R. *Estruturas Lingüísticas em Poesia*. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1975.
- 2 — cf. Rifaterre, Michal. *Estilística Estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1978
- 3 — op. cit.
- 4 — Jakobson, Roman. *Lingüística e Poética*, in *Lingüística e Comunicação* São Paulo, Cultrix, 1971.
- 5 — Os conceitos de procedimento estilístico, contexto, contraste, são os utilizados por Rifaterre, op. cit.